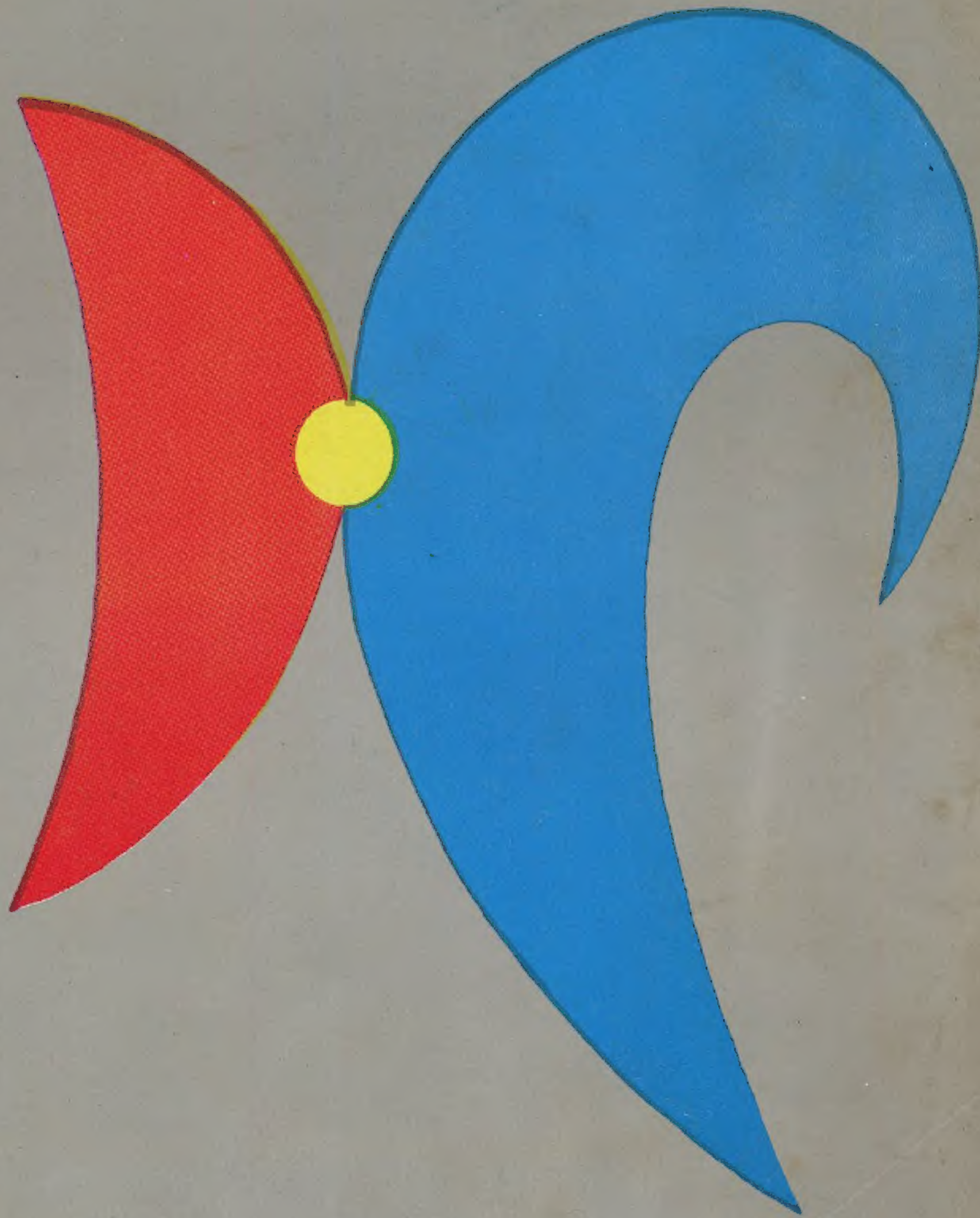


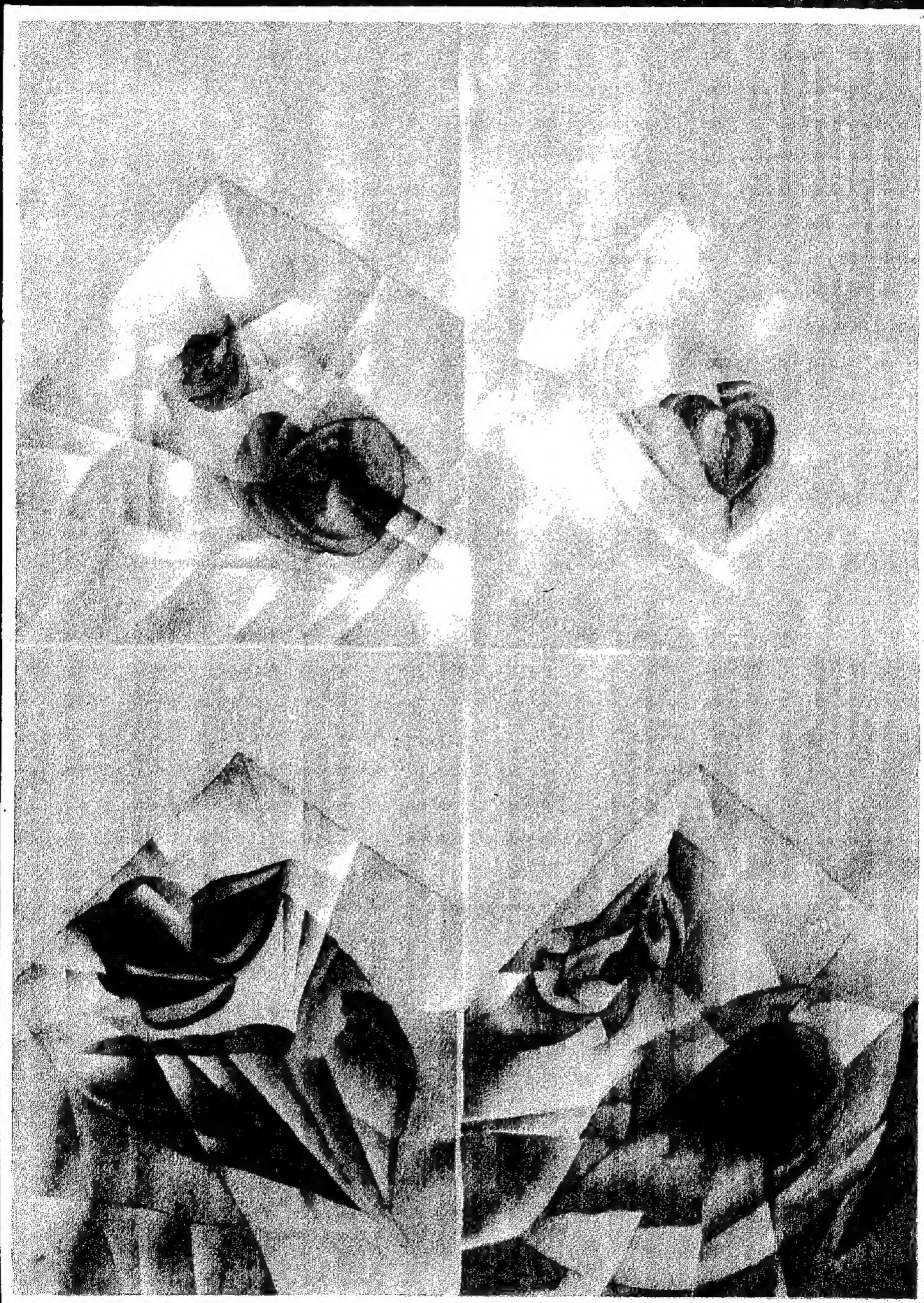
القاهرة

أدب • فكر • فن



التعميم في أحكامنا مرض نرجو الشفاء منه
اشتباك الأدب بالسياسة كارثة في عالم الكمبيوتر
ثيرفانتيس أديب لا يقل قدراً عن شكسبير
الحياة في درجة ١٩٦ تحت الصفر
عدي رزق الله : شاعر الألوان
دعوة إلى الفلسفة لأرسطو والكندي





من مجموعة الوردة للفنان عدلى رزق الله



القاهرة

روية



يحدث كثيرا أن يجد الإنسان نفسه يردد في داخله - دون صوت - لحنا موسيقيا ، أو عبارة مشهورة ، أو يستحضر مشهدا بهيمه ، أو شخصا من الأشخاص ، إلى غير ذلك مما نغرز الذاكرة وتكاد تفرضه على الوعي فرضا ، حتى إن الإنسان ليحار في أن يجد لهذا الاستحضار مبررا أو سببا مباشرا ، وحتى إنه ليسيق أحيانا بالحاح هذا الحاضر المستحضر أو ذاك على وجهه ، خصوصا عندما تفرض هذه الأشياء نفسها على العقل وهو مشغل بالتفكير في أمور أخرى .

ولأمرا أخذ خاطر من هذه الحواظر يطاردني في كل مكان ، فهو يلوح لي وأنا سائر في الطريق ، أو جالس للعمل ، ويلسع في ذهني وأنا أتناول طعامي أو أقاهب للنوم ، بل قد يلوح لي حتى وأنا أقرأ أو أردد على نداء تليفون . هذا الحاضر يمثل في حكاية مشهورة نعرفها جميعا من حكايات بيضا ، هي حكاية مع حمار وابته . فمثل لي مشهد جمعا راكبا حماره في الطريق ، وثاركا ابته الصغير يلهث وراءهما سيرا على قدميه ، فلما بالناس يلومون جمعا ويمتنونه على هذا السلوك الذي يخلو من كل شفقة ورحمة . حتى إذا قلل الكلام على جمعا نزل من الحمار وأركب ابته مكانه ، وأخذ يسير خلفه على قدميه . لكن لم يلبث أن عاد الناس يسفهون عقل جمعا ويسخرون من سلوكه هذا ، إذ رأوا فيه تنظيلا للولد ، وإهدارا لحق الأب .

وقد حاولت هذا الحاضر عندما استأذنت حديدي في قطع الجلسة والانصراف حتى يلحق بالمحال قبل أن تغلق أبراسها ، لكن يشتري بعض الأشياء التي طلبت من ابته أحداها . وسأله : فإن لم تحضرها اليوم ، هل ستقوم بالقيام ؟ قال بلهجة المخلول : لا أستطيع . وبمرارة أخشى أن أغضب . يا صديقي الأوضاع انقلبت . كنا ونحن صغار نتعبد من أبائنا ، لكن الآباء اليوم يخفون من أبنائهم . ول هذه اللحظة لاحظت لي حكاية جمعا ، ووجدتني أسأل : أي السلوكين أصبح وأنفع : يوم كان الآباء يخافون أبنائهم أم يوم صار الآباء يخافون أبنائهم ؟ والجواب : لا هذا ولا ذلك ، فالعلاقة القائمة على الخوف بين الابن وابته ، أو بين الأب وابته ، هي علاقة مريحة لا يرجى منها غير ، فلما كادت العلاقة بين الابن والحاكم ، أو الحاكم ورجله . والأول في كل ذلك أن تقوم العلاقة على الحب المتبادل بين الآباء والأبناء ، وبين الحكام والمحكومين .

والساعة

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل
رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمي
مدير التحرير
سماح كتريم
سكرتير التحرير
شمس الدين موسى
المدير الفني
محمود المنسي

مجلس التحرير
د. أحمد عثمان
د. أمينة كاسل
د. سميرة أسعد
د. عبد القادر مكاوي
د. عبد القادر محمود
د. ماري تريبز عبد المسيح
د. محمود فهمي حجازي
هانى الحلى

مدير الإدارة
عبد الباقى قنحاوي

الإعلانات

مؤسسة أبو الوليد للإعلان
١٦ شارع البورصة التوفيقية
٣٩ عمارة أبو الفتح بالهرم
ت : ٢٥٢٢٢٤ - ٨٥٩٥٥٦
ص.ب ٢٥١٥ القاهرة

الأسعار

السودان ٦٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال - سوريا ٣٥٠ ق.س - لبنان ٤٠٠ ق.ل - الأردن ١٠٠ فلس - الكويت ٤٥٠ فلس - العراق ١١٠٠ فلس - المغرب ٨٠٠ فرنك - الجزائر ٦٥٠ سنتا - تونس ٦٥٠ مليم - الخليج ٦٠٠ فلس

الإشتراكات

القيمة الاشتراك السنوي ٥٢ عددًا في جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيها مصريًا بالبريد العادي . وفي بلاد اتحادى البريد العربى والإفريقى والباستان ثلاثون دولاراً أو ما يعادلها بالبريد الجوى . وفي مختلف أنحاء العالم ثمانية وثلاثون دولاراً بالبريد الجوى . والقيمة تسدد مقدماً لغرض الاشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج.م.ع نقداً أو بحواله بريدية ، أو شيك مصرفى لأمر الهيئة المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل - القاهرة وتضلك رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة

انتخابات الأدب بالسياسة

كارثة في عالم الكمبيوتر

عبد الرحمن فهمي

وسيرة حياته كلها ، فصراع طبقي بين العبيد والسادة ، وهما المقابل الجاهلي للبروليتاريا والبرجوازية المعاصرة . وهناك ، أخيرا ، معلقة الثابغة ، واعتذارياته كلها ، عمل سياسي من حيث هي صدى لما زج بنفسه فيه من صراع بين دولتي الغساسة والمناذرة . فهذه معلقات خمس ارتبطت بالسياسة دافعا وغاية ومنجعا ، وهي نصف المعلقات إن عدتها عشرة ، وهي أكثر من الثلاثين إن عدتها سبعا .

ويمضى الأدب العربي - شعرا وخطابة ورسائل - مع العصور وقد ازداد ارتباطا بالسياسة ، فتنقسم الأدباء أنفسهم بين خوارج وعلويين وأمويين وبين شيعة وعباسيين ، وبين عرب وشعوبيين ، حتى لا تكاد تجد في خريطة الأدب منطقة لا تصطبغ بالسياسة إلا منطقة الغزل ، بل إن السياسة لا تترك هذه المنطقة دون أن تلقى عليها ببعض رذاذها ، فيقال مثلا إن الأمويين شجعوا الشعراء الغزلين في الحجاز ليشغلوا أهلها بحديث الحب عن ملاحقة الأمويين في الشام . ثم يأتي العصر الحديث وقد ازداد هذا الارتباط توثقا ، فرأس الشعراء المحدثين - البارودي - من زعماء الثورة العربية ، ورأس الخطباء - النديم - من رجالها ، ورأس مجددى الفكر - الأفغانى ثم محمد عبده - وثيقا الصلة بها ، كما نعلم . وبعد الاحتلال الإنجليزي يتداخل الأدب والسياسة حتى يخفى الفرق بين الأدب والسياسي ، فمصطفى كامل - مثلا - خطيب وزعيم ، فهو ، بمعنى ، خطيب وصل إلى مرتبة الزعامة بملكاته الخطابية ، أو هو ، بمعنى آخر ، زعيم ، أداة كفاحه الوحيدة هي الخطابة والكتابة . ويزداد التداخل بين السياسة والأدب بعد أن تتعدد فنونه ، فالصحافة ، وبالتحديد ، فن المقالة ، يولد وينمو في حضن السياسة ، ويعود الشعر إلى جماهيريته على يد شوقي وحافظ عن طريق السياسة ، وتبدأ النهضة في فنون النثر على صفحات الجريدة ثم السياسة الأسبوعية والبلاغ الأسبوعي ، وكل منها أصدرتها ومولتها أحزاب سياسية محترفة . وجبل العمالق - العقاد وطه وهيكمل والرافعى والمازنى . . الخ - تشابكت كتاباتهم السياسية بأعمالهم الأدبية تشابكا اقتضى كلا منهم جهدا كبيرا ليفضه فيها بعد . وقد لا يعرف شباب اليوم أن العقاد ، مثلا ، كان كاتب الوفد الأول حتى سنة ١٩٣٥ - إن لم نحني

لم يذهب أدب أمة - في حدود ما أعلم - إلى المدى الذى ذهب إليه أدبنا العربى في الارتباط بالسياسة ، لأستثنى من هذا أدب روسيا السوفيتية ، حيث تسود الأيديولوجية الماركسية اللينينية كل مظاهر الحياة وتوجه كل نشاط البشر ، فهذه ظاهرة صاحبت نشوب الثورة البلشفية سنة ١٩١٧ ووصول الحزب الشيوعى إلى الحكم والسيطرة ، أما قبل هذا التاريخ فلم تكن السياسة سوى رافد من روافد الأدب في أحسن الأحوال ، ولأظن أحدا يجرؤ على الزعم أن بوشكين أو دوستوفسكى أو تشيكوف ، مثلا ، كانوا يكتبون أدبا سياسيا . صحيح أن موقفهم السياسى - وبخاصة دوستوفسكى - قد انعكس في بعض ماكتبوا ، ولكن هذا شئ يختلف تماما عما نعى بارتباط أدبنا العربى بالسياسة ، فقد كانت هي دافعه وغايته ومنهجه منذ البواكير الأولى . ونظرة في أى كتاب من كتب الأدب القديمة - والحديثة أيضا - تؤكد ماذهب إليه ، فكلها تجمع على أن الشاعر الجاهلى كان لسان قبيلته - وبدلها المعاصر أمته - المدافع عن شرفها ، المنافع عن أحسابها ، المجدد لانتصاراتها ، المبرر لهزائمها ، المادح لأبطالها ، الهاجى أعداءها ، حتى إن القبيلة (ومرادفها المعاصر هو الأمة كما ذكرنا) كانت تتلقى التهاني وتقيم الأفراح إذا ظهر فيها شاعر مبرز ، فقد كان قسيم القائد الفارس في المكافحة ، ولعله كان أكثر منه جدوى في صراع القبائل (الأمم) ، يدافع هذا عنها بلسانه ، ويدافع ذاك بسيفه ، وضربة السيف تنتهى في لحظة بينما تعيش القصيدة وتتداول إلى ما شاء الله لها أن تتداول ، حاملة - إلى كل جيل في كل مكان - ما يحملها به الشاعر من وجهة نظر قبيلته - أمته - في موقف ما ، أو في حدث ما ، أو في صراع ما مع القبيلة الخصم . فهل يمكن أن يكون هذا شيئا غير مانسميه اليوم سياسة . ؟ وهل يقل ارتباط الشاعر بها عن ارتباط أجهزة الدعاية والإعلام بالسياسة في النظم الدولية الحديثة . ؟

ولو استعرضنا معلقات الشعر الجاهلى لوجدنا خمسا منها شعرا سياسيا بصورة أو بأخرى ، فمعلقتا عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة من مفهوم السياسة الذى أشرنا إليه - يشبهان تمام الشبه خطبتي وزيرى خارجية دولتين مختصمتين أمام مجلس الأمن أو هيئة الأمم المتحدة . ومعلقة زهير صياغة شعرية قديمة لحملة سياسية تدعو إلى السلام ونيل الحرب . أما معلقة عترة ،

في هذا العدد

- ١ • اشتباك الأدب بالسياسة ○ عبد الرحمن فهمي
- ٢ • نحو نهضة حضارية متميزة ○ د. محمد حمارة
- ٣ • من أغاني العمل
- ٤ • القاهرة تحاور تولى الحكيم ○ سامح كرتيم
- ٥ • أديب لا يقل قدرا عن شكسبير ○ د. محمود علي مكي
- ٦ • أديب لمحة عباس ○ سعد درويش ○ وليد منير
- ٧ • نظرة إلى المسرح المصري القديم ○ د. ثروت هكاشة
- ٨ • فخرى أبو السعود شاعر كبير مجهول ○ د. علي شلتن
- ٩ • التراث العربي والكندى
- ١٠ • رمطودعوة للفلسفة
- ١١ • حكايات من القاهرة ○ عبد المنعم شمس
- ١٢ • فرامة لوحة ○ محمود الهندي
- ١٣ • عدلى رزق الله شاعر الألوان ○ د. شاذلي عبد الحميد
- ١٤ • قصيدة ولوحة حواء ○ د. عبد القادر مكاوي
- ١٥ • التحليل النفسي كمنهج لـ النقد الأدبي ○ د. ماري نيريز
- ١٦ • خيوط العنكبوت ○ صلاح معاطي
- ١٧ • شعر مترجم ○ رافع هجت
- ١٨ • العربية لغة القمر ○ د. أميمة كامل
- ١٩ • الحياة في درجة ١٩٦ ○
- ٢٠ • التزام الحدود ○
- ٢١ • علم اللغة التطبيقي ○ د. محمود فهمي حجازي
- ٢٢ • الملوك الثلاثة قصة مترجمة ○ د. منى نويش
- ٢٣ • أسطورة العزيمة وعقدة الخواجة ○ هال الحلواني
- ٢٤ • عبد الحليم نوري الفنان الذي فقدناه
- ٢٥ • الخروج من الأزمة ○ ابراهيم الصحن
- ٢٦ • سمى بن بقطان ○ د. عبد القادر محمود
- ٢٧ • البحث عن هوميروس في إفريقيا ○ د. أحمد عثمان
- ٢٨ • هل الوزير العاشق خطوة إلى الوراء ○ هدى شعراوي
- ٢٩ • حوار مع القاري

الذاكرة - ثم أصبح خصم الوفد الأول بعد ذلك . وقد لا يعرفون أيضا أن الدكتور محمد حسين هيكل صاحب أول رواية مصرية في رأي بعض النقاد ، وصاحب أضخم دراسة في تاريخ الإسلام (حياة محمد ، والصديق أبوبكر ، والفاروق عمر) كان رئيس حزب الأحرار الدستوريين . وقد لا يعرفون كذلك أن معركة كتاب الشعر الجاهلي للدكتور طه حسين نشبت أصلا كصراع سياسي . ولو مضينا في استقصاء اشتباك السياسة بالأدب في أعمال هذا الجيل ولين جاء بعده لضاق نطاق هذا المقال عن الأمثلة . ثم إن هذا الاستقصاء - في نهاية الأمر - ليس غايته من هذا المقال . فكل ما نهدف إليه هو تأكيد هذا الارتباط الوثيق - والفريد - بين الأدب العربي وبين السياسة العربية منذ العصر الجاهلي حتى اليوم . ونحن إنما نؤكد هذا الارتباط لنُدعو إلى التحلل منه ، فقد آن الأوان لفض الاشتباك بينهما ، بعد أن وصل إضرار كل منهما بالآخر إلى هذه المرحلة التي كاد فيها الأدب أن يتحول إلى منشورات سياسية ، وكادت فيها السياسة أن تتحول إلى مناجزات شعرية ، بل هي تحولت فعلا إلى هذه المناجزات ، ونحن لانملك إلا أن نتذكر خالدى الذكر عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة ونحن نستمع إلى بعض الزعماء العرب وهم يتحدثون عن قضايا الحياة الحوية ؛ فكثير من خطبهم أو خطبهم - وكلاهما واحد في أغلب الأحيان - لا تخرج عن كونها نثرا لأبيات عمرو بن كلثوم :

أبا هند فلا تعجل علينا وأنظرنا نخبرك اليقينا
بأننا نورد الرايات بيضا ونصدرهن حمرا قد روينا

وقد علم القبائل من مَعَدٍ إذا قَبَّ بأبطحها بنينا
بأننا المطعمون إذا قدرنا وأنا المهلكون إذا ابتلينا
وأنا المانعون لما أردنا وأنا التازلون بحيث شينا
وأنا التاركون إذا سخطنا وأنا الآخذون إذا رضينا
ونشرب إن وردنا الماء صفوا ويشرب غيرنا كدرا وطينا

بل إن بعضهم ، وخاصة في أوائل الستينيات ، كان يتحدث عن إسرائيل من منطلق هذا البيت العظيم :

إذا بلغ الرضيع لنا فطاما تخمر له الجبابر ساجدينا

ولم يكن عدونا هو عمرو بن هند ولا الحارث بن حلزة لينجزنا شعرا بشعرا ، وإنما كان لاعب شطرنج ماهرا يستدرجنا إلى فخاخ محكمة ننزلق إليها في عمى عاطفي غريب ، فخيرنا أرضا بعد أرض ، ووسع هو رقعة دولته آلاف الكيلومترات ، وكسبنا نحن آلاف الخطب والدواوين الشعرية فوافرحتاه !..

على أن هذا لا يعنى أننا نتهم أحدا بالخيانة أو الانتهازية أو التصفوية (وهو اصطلاح مضحك في صياغته) فكل هؤلاء الزعماء ورثة فكر سياسي أداته الكلمة المتفعلة منذ مئات السنين . واللغة وعاء الفكر ، والإنسان يفكر بالكلمات ، وأخطر ما تكون الكلمة على الفكر إذا كانت كلمة متفعلة ، ويتحول الخطر إلى كارثة محققة - أو نكسة - إذا كان الخصم لا يفكر بالكلمات ، وإنما يدع الكمبيوتر يفكر له بالدوائر الالكترونية . ولكن هذا يحتاج إلى تفصيل مكانه مقال تال .

ليس بالضرورة أن يكون التنوير تقليداً للغرب .. فللمسلمين تنويرهم التابع من نظر العقل المستنير فى المنابع النقية والجوهرية للإسلام !

نحو نهضة حضارية متميزة

د. محمد عمارة

إذا كان « التخلف العثمانى » يقف بترائنا عند حدود « فكرية عصر الانحطاط » ، ولا يزكى نهج التفاعل الراشد والخلاق مع الحضارات الأخرى ، عجزاً أو جهلاً أو جهوداً .. وإذا كان « التغريب » يدعو إلى الانسلاخ عن « التراث » .. فإن تيار « الجامعة الإسلامية » قد دعا إلى بناء النهضة على :



- الأصول الصالحة من تراثنا الحضارى ..
- وما هو ضرورى ومناسب ومفيد لنهضتنا من إنجازات الآخرين ..
- « ولو رزق الله المسلمين حاكماً يعرف دينه ، يأخذهم بأحكامه ، لرأيتهم قد نهضوا ، والقرآن الكريم فى إحدى اليدين ، وما قرر الأولون وما اكتشف الآخرون فى اليد الأخرى ، ذلك لأخريتهم ، وهذا لديناهم ، ولساروا يزاحمون الأوربيين فيزحمتهم ! »

ينابيعها الأولى ، واعتبار الدين من ضمن موازين العقل البشرى .. . ولذلك فإن « التجديد » هو سبيلها الذى لا سبيل سواه .. تجديد الدين « بإعادة نواقصه المعطلة ، وتحليصه من زوائده الباطلة .. » .. وأداة هذا « التجديد » هى العقل « فالعقل هو ينبوع اليقين فى الإيمان بالله وعلمه وقدرته ، والتصديق بالرسالة .. . أما النقل فهو ينبوع فيها بعد ذلك من علم الغيب ، كأحوال الآخرة والعبادات .. » .. بل إن « العقل هو جوهر إنسانية الإنسان ، وهو أفضل القوى الإنسانية على الحقيقة ! .. » .. بل إنه « محور صلاح الإنسان وفلاحه » إن فى أمور الدنيا أو أمور الدين ..

وفى ذلك رفض لموقف جناحى التحدى الحضارى - التخلف العثمانى ، والتغريب الأوربى - كليهما ..

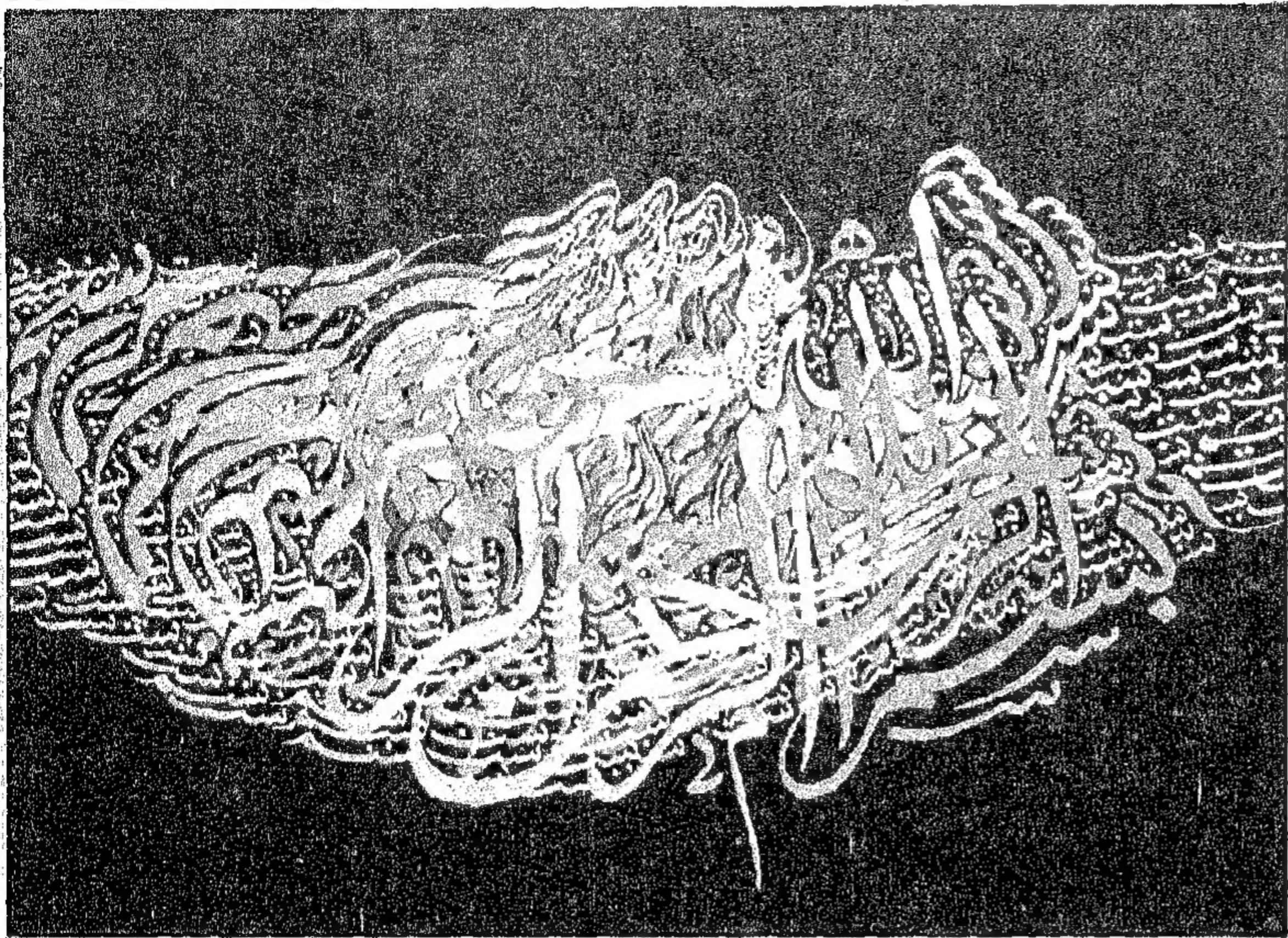
وإذا كان « التغريب » يدعو إلى « عقلانية » تمهل « الوحى » أو تنكره وتنكر له .. . فإن تيار « الجامعة الإسلامية » قد صدر فى هذه القضية من الموقف الأصيل لحضارتنا الإسلامية العربية ، موقف الموازنة والمؤازاة بين « العقل » و « النقل » ، بين « الحكمة » و « الشريعة » باعتبارهما دليلين مخلصين لخالق واحد ، صاغهما ، سبحانه وتعالى ، لهداية الإنسان ..

● فالسلفية الدينية - التى هى ثورة تجديدية - ترفض إلحاد الغرب ، وتنكر تنكره للتراث .. وتتخطى الطارئ والوافد المتمثل فى فكرية عصر الانحطاط - هذه السلفية الدينية تعنى « تحرير الفكر من قيد التقليد ، وفهم الدين على طريقة سلف الأمة ، قبل ظهور الخلاف ، والرجوع فى كسب معارفه إلى

ذلك أن التفكير للعصر لا يعنى الانقطاع عن التراث ، كما أن السعى للنهضة لا يستلزم البدء من حيث انتهى الأوربيون ، « فالظهور فى مظهر القوة ، لدفع الكوارث ، إنما يلزم له التمسك ببعض من الأصول التى كان عليها آباء الشرقيين وأسلافهم .. »

ولا ضرورة ، فى إيجاد المنعة ، إلى اجتماع الوسائط وسلوك المسالك التى جمعها وسلكتها بعض الدول الغربية الأخرى ، ولا ملجأ للشرقى فى بدايته أن يقف موقف الأوربى فى نهايته . بل ليس له أن يطلب ذلك . وفيما مضى أصدق شاهد على أن من طلبه فقد أوفر نفسه وأمتة وقرا أعجزها وأعوزها ! .. »

وإذا كان « التخلف العثمانى » قد تنكر « للعقل » وبراهينه ، وسادت فى فكره الخرافة والشعوذة ..



وإذا كانت « الفكرية العثمانية » قد توهمت وأوهمت بوجود « كهانة » و« سلطة دينية » في فكر الإسلام السياسي ، على النحو الذي عرفته وحيدته الكاثوليكية الأوروبية في العصور الوسطى . . ثم جاء « التغريب » يدعونا إلى « علمانية » تفصل الدين عن الدولة والمجتمع . . . فإن تيار « الجامعة الإسلامية » - في هذه القضية - يرفض هذين الموقفين كليهما

فالإسلام دين وشرع ، فقد وضع حدوداً ، ورسم حقوقاً . . . وللإسلام دولة . . . لأنه لا تكمل الحكمة من تشريع الأحكام إلا إذا وجدت قوة لإقامة الحدود ، وتنفيذ حكم القاضى بالحق ، وصون نظام الجماعة . . . وهذه الدولة إنما تقوم بالأمة . . . فهي ، إذن ، ليست « الحكومة الآتية - الشيوعية » ولا « السلطة الدينية » ، التي عرفتها أوربا ، والتي نشأت « العلمانية » لناهضتها . . . فليس في الإسلام ما يسمى عند قوم بالسلطة الدينية بوجه من الوجوه . . . والسلطة الدينية فيه هي سلطة الموعظة الحسنة ، والدعوة إلى الخير ، والتنكير عن الشر ، وهي سلطة يحولها الله لأذن المسلمين يقرع بها أنف أعلامهم ، كما يحولها لأعلامهم يتناول بها من أذانهم . . . وما للخليفة أو القاضى أو المفتى أو شيخ الإسلام من سلطة فهي سلطة مدنية ، إذ لم يجعل الإسلام لأحد من هؤلاء سلطة على العقائد وتقرير الأحكام . . . ولذلك كانت دولة الإسلام مدنية شوروية ، الأمة فيها هي مصدر السلطات ، شريطة ألا تحمل ما حرمه الله أو تحرم ما أحله الله . . .

فالحكم يجب أن يكون بالأمة ، أي « الاشتراك الأهلي بالحكم الدستوري الصحيح » . . ذلك أن القوة النبوية لأي أمة لا يمكن أن تحوز المعنى الحقيقي إلا إذا كانت من نفس الأمة « والحكمة والعدل في أن تكون الأمة ، في مجموعها ، حرة مستقلة في شئونها ، كالأفراد في خاصة أنفسهم ، فلا يتصرف في شئونها العامة إلا من تلق بهم من أهل الحل والعقد ، المعبر عنهم في كتاب الله بأولى الأمر ، لأن تصرفهم ، وقد وثقت بهم ، هو عين تصرفها ، وذلك منتهى ما يمكن أن تكون به سلطتها من نفسها . . . »

ثم . . . إذا كان « الغريب » قد جاء ليشر بنهضة تقتضي أثر النهضة الأوروبية ، التي ناهضت الدين ، أو أهملته وهي تجدد شئون الدنيا . . . فإن تيار « الجامعة الإسلامية » قد حدد بجلاء ووضوح أن تمايز حضارتنا عن الحضارة الأوروبية ، وتميز ديننا - بنظرته الشمولية - عن المسيحية . . لا يجعل للعلمانية مكاناً في نهضتنا المرجوة . . فهي نهضة إسلامية ينهض فيها « تجديد الدين » بدور السبيل إلى « تجديد الدنيا » . . . وتيار الجامعة الإسلامية ، بأعلامه الذين غطوا ساحة الأمة ، وبالنشيطات التي ضمت صفوة الأمة - (العمرة الوثقى) و(أم القرى) و(جمعية العلماء المسلمين في الجزائر) . . إلخ - إنما « ينحصر مقصدهم في استعمال ثقة المسلم بدينه في تقويم شئونه . ويمكن أن يقال : إن الغرض الذي يرمى إليه جميعهم إنما هو : تصحيح الاعتقاد ، وإزالة ما طرأ عليه من الخطأ ، في فهم نصوص الدين . حتى إذا سلمت العقائد من البدع تبعها سلامة الأعمال من الخلل والاضطراب ، واستقامت أحوال الأفراد ، واستتارت بصائرهم بالعلوم الحقيقية ، دينية ودنيوية ، وعمهذبت أخلاقهم بالملكات السليمة ، وسرى الإصلاح منهم إلى الأمة » .

وهذه الغاية - أو الغايات - التي تبدأ بتصحيح عقيدة الإنسان ، أي تجديد دينه ، لتجدد وتصلح حياة الفرد ، ثم حياة الأمة . . . سبيلها هو الإسلام ، فهو فكرية الأمة ، وموطن قدامستها ، ولسلطانه على ضمائرنا ما يجعل الإصلاح بواسطته الأكثر أمناً والأسرع تفعلاً ، فضلاً عن أنه الطبيعي . بل والبدهي ، إذا نحن ذهبنا لنختار بين سبيل الإصلاح . . . فالإسلام « سبيل لمريد الإصلاح ، في المسلمين ، لا مندوحة عنها ، ذلك أن إيمانهم من طرق الأدب والحكمة العارية عن صبغة الدين يحوج المصلح إلى بناء جديد ليس عنده من مواده شيء ، ولا يسهل عليه أن يجد من عماله أحداً . وإذا كان الدين كافلاً بتهديب الأخلاق وصلاح الأعمال وتحل النفوس على طلب السعادة من أبوابها ، ولأمله من الثقة به ما بيناه ، وهو حاضر لديهم ، والعناء في إرجاعهم إليه أخف من إحداث مالا إمام هم به ، فلم العدول عنه إلى غيره ؟ » . . .

هكذا كان تيار « الجامعة الإسلامية » . . أبرز تيارات الصحوة الإسلامية وأخطرها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، والعقد الأول من القرن العشرين . . .

وهكذا كان تصديده للتحدى الحضاري الذي واجهته الأمة ، بجناحيه :

- التخلف العشوائي . . .
- والتغريب الأوربي . . .

فلقد تصدى بالإسلام - ومن خلال جهد تجديدى عملاق - لهذا التحدى ، الذي مثل « الوافد الضار » على خصوصية حضارتنا الإسلامية ، العربية وأصالتها ●



أغنية للدراس

وبجوار صورة فلاح ، يسرق دون كلل ثيراته وهي تدرس الحبوب ، كتبت هذه الأغنية الجميلة التي كان يغنيها للثيران في أثناء العمل .

(٣)

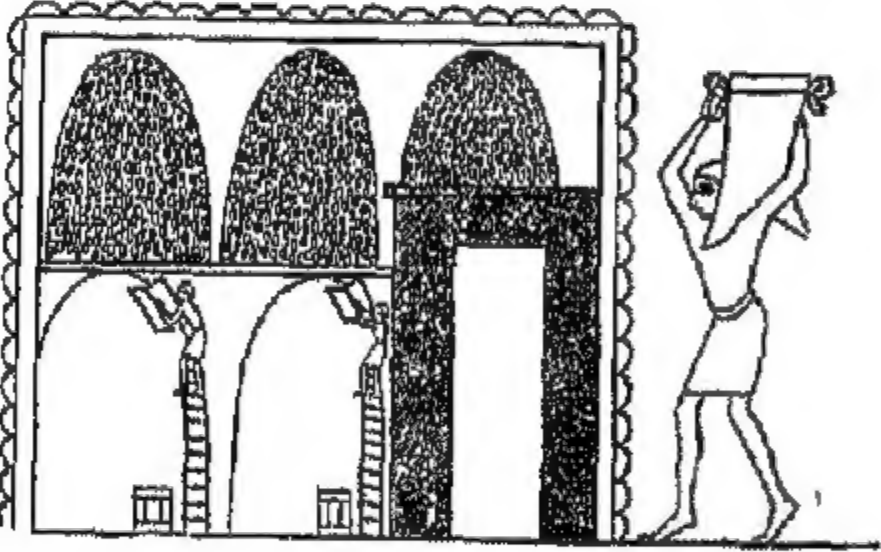
« ادرسوا لأنفسكم
أيتها الثيران ، ادرسوا لأنفسكم ،
ادرسوا التبن لطعامكم
والقمح لأسياذكم .
لا تكسلوا وتطلبوا الراحة ،
فاللوم رطب عليل »



أغنية (الشياطين)

كلنا يذكر أغنية (الشياطين) التي لحنها سيد درويش ، والتي مطلعها « شد الحزام على وسطك » وقد نجحت هذه الأغنية وشاعت بين الجماهير لأكثر من سبب ، ففضلا عن شعبية الكلمات وصدق اللحن وبساطته هناك تراث مترسب في أعماق الناس قام بدور كبير في هذا النجاح . فغناء (الشياطين) وشكواهم مسجل في نقوش المصريين القدماء منذ أربعة أو خمسة آلاف سنة ، ولم يكن أجداد (الشياطين) يلبسون أحزمة ليشدوها ، إذ لم تكن ثمة حقايب جلدية أو صناديق خشبية مكعبة مثل تلك التي يحملها الشياطين اليوم ، وإنما كانوا - كما في النقش - يحملون زكائب القمح ، ومع هذا فإن لهم شكواهم الخاصة التي تبدو لنا اليوم حلما من أحلام الماضي الذهبي ، فالخير كثير عندهم كما تقول الأغنية ، ومخازن القمح ممتلئة ، ولا داعي - في رأيهم - لبواصلوا حمل الزكائب الثقيلة ، ومع ذلك يرغمهم الموظفون الذين قدت قلوبهم من صخر على العمل المتعب .

(٤)



انقضى اليوم بأكمله
نحمل القمح والحب الأبيض .
لقد امتلأت المخازن ،
وجاوزت أكوام الحزم حدها ،
وامتلأت السفن الواسعة ،
ولماض القمح .
ومع هذا نساق إلى العمل
حقا ، لقد قدت قلوبنا من الصخر . . .

أغنية للرعاة

ومن الأغاني التي حفظتها نقوش المقبرة أيضا هذه الأغنية التي يغنيها الراعي وهو يسوق خرافه وقت الفيضان ، خلف زميله الفلاح الذي يبلر الحب في الأرض .

(٥)

الراعي في الماء
بين الأسماك
يحدث القرموط
ويتسامر مع السمك الغريب .
إن راعيكم هو راعي الغرب

من أغاني العمل



يتغنى المصريون ، فلاحين وعمالا ، بمواويل أو بأغنيات قصيرة موقعة يستعينون بإيقاعها على تنظيم حركتهم في أثناء العمل . وهذه عادة قد ورثوها عن أجدادهم منذ آلاف السنين ، بل إن بعض كلمات الأغاني القديمة قد ترسبت في الأغاني المعاصرة ، وأشهرها هذا التعبير الشائع « هيلاهرب » أو « هيلاليسا هيلاهرب » الذي لا يزال نسمعه حتى اليوم كلما تعاون جمع من العمال على جر شئ ثقيل أو دفعه .

وقد حفظت لنا النقوش المدونة على جدران المقابر والمعابد بعض هذه الأغاني ، منها الأغنية الفردية ، ومنها الأغنية الجماعية ، ولكنها تشترك جميعا في أنها أغاني عمل . ويعود الفضل في بقاء هذه الأغاني حتى اليوم إلى عقيدة قدماء المصريين ، التي كانت تؤمن بأن الميت سيبعث ، وأنه سيكون حيثشذ في حاجة إلى كل ما كان يحيط به وهو في الحياة الدنيا ، ودفعهم هذا إلى تدوين صور ونقوش وكلمات على جدران المقبرة هي صورة مطابقة لحياته وأفعاله ، وحياة من كانوا يعيشون معه أو يعملون في خدمته وكذلك أفعاله وأقوالهم .

وعلى جدران مقبرة (باحري) أمير الكاب في عصر تحوتمس الثالث ، نقشتم صور لبعض عماله وفلاحيه ، وكتبت معها نصوص الأغاني التي كانوا ينشدونها في أثناء العمل .

وقد ترجمت هذه النصوص بغير شك أكثر من مرة ، وإلى أكثر من لغة معاصرة ، وهذه ترجمة لبعض هذه الأغاني من كتاب لأدولف إرمان ، وهرممان رانكه نقلها إلى العربية الدكتور عبد المنعم أبو بكر وعمر كمال

(١)

أغنيتان للحرث

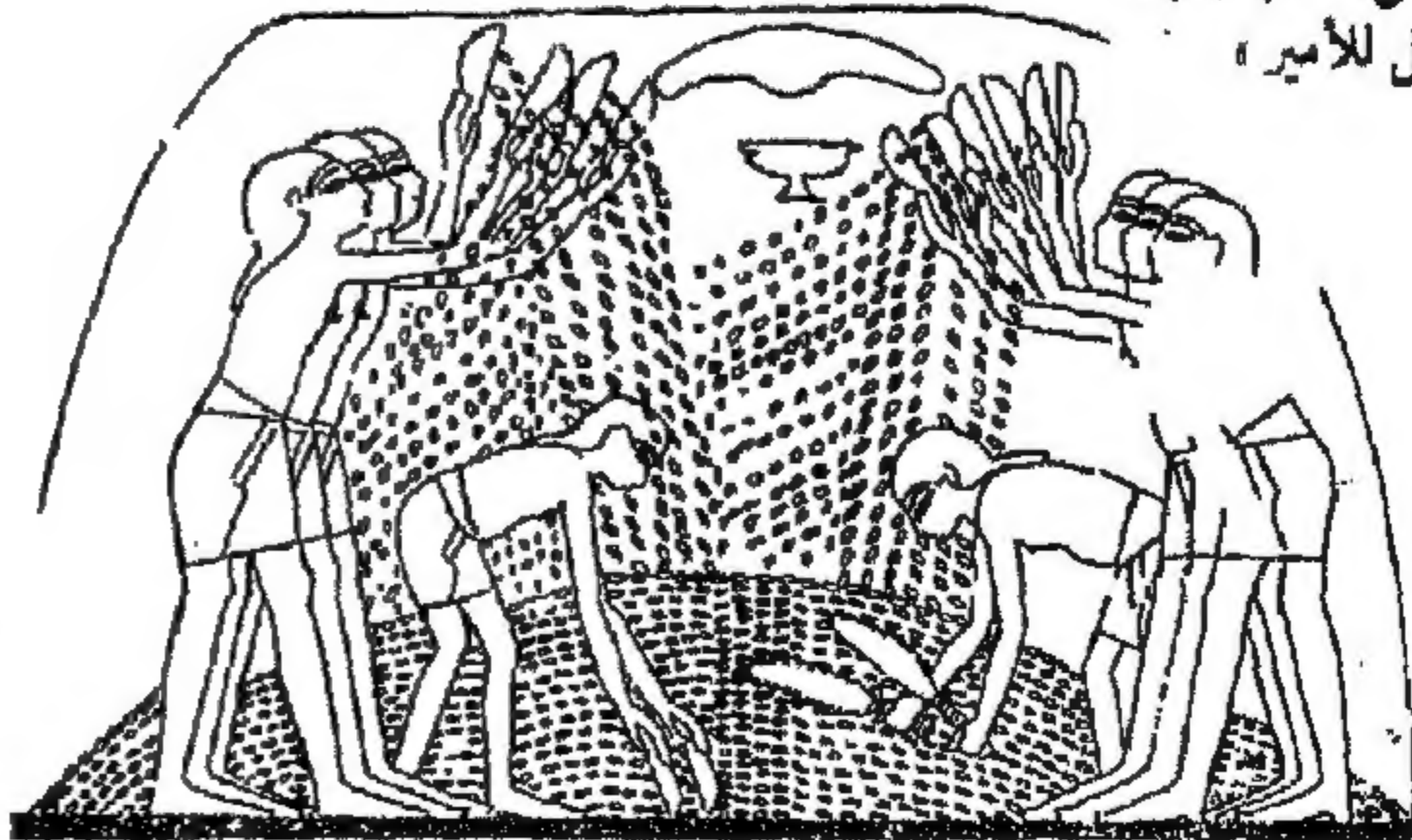
في النقش ينادى أحد الفلاحين ، القائم على الحرث ، بهذه الأغنية صبياسير بجوار الثيران ومعه عصا .

« أسرع أيها السائق
استحث الثيران
انظر ، فالأمير
يقف ويراقب »

وفوق منظر الحرث نقشتم هذه الأغنية

(٢)

« إنه ليوم جميل
الجسم رطب
والثيران تجر
والسقاء تفعل حسب رغباتنا
ونحن نعمل للأمير »



القاهرة
محاور
توفيق
الحكيم

بعد تكريمه عالميا بإيطاليا :

التعميم في أحكامنا مرض نرجو الشفاء منه



حديث كتبه
سامح كريم

الحديث مع الكبار ممتع ومفيد... فقد يتجسد فيه الماضي بكل تجاربه وخبراته، وقد يتمثل فيه المستقبل بكل آماله وطموحاته... وما بالكم لو كان «الكبير» هنا هو شيخ الأدباء والكتاب والمفكرين «توفيق الحكيم»... عندئذ يتحقق الأمران معا... متعة التعرف على الماضي وبأنه ليس كمجرد دراسة أو وصف، وإنما كتحليل وبيان للأسباب... وفائدة استشراق المستقبل ليس كمجرد كلمات في الهواء، أو شعارات للسابحين في الخيال، وإنما كدليل للعمل وتخطيط للحياة.

وفي الجزء الأول من حديثه أشار الحكيم إلى دور الفكر العربي في تكوين الفكر الأوربي، وكيف كان هذا الدور واسع المدى عميق الأثر، وكانت إيطاليا - على وجه التخصيص - إحدى منافذ الثقافة العربية إلى الثقافة الأوربية في العصور الوسطى، وأن هذه الصلات الثقافية بيننا وبين إيطاليا امتدت حتى الآن... كما أثار عدة قضايا منها: الاستشراق ودوره في ثقافتنا العربية، والتعميم غير المنصف في وصف هذا الدور بالتبشيرية والاستعمارية، ثم التشكيك في من يمتلون حضارة الشرق والغرب من كتابنا ومفكرينا ممن كانت أصولهم راسخة في حضارة الشرق تستخلص منها عناصر الغذاء، وفروعهم تساهمت في حضارة الغرب تتنسم منها الهواء وتستمد منه النور... بأن هذا التشكيك نوع من الكسل العقلي وهذه النعمة السائدة - الآن - والتي مؤداها أنه لدينا شيء وكيف أنها تقودنا إلى الطفولة الفكرية... والتعادية كمنهج يقترب من المذاهب الفلسفية، ويتعد عن المناهج الوسيطة، وموقف التعادية من التيارات والفلسفات المعاصرة كالوجودية.

ونواصل في هذا الجزء الحديث

الأجنبية والإنصراف إلى ماضينا، أن ترانا نفتح الأبواب والنوافذ أمام التيارات مع الاهتمام بماضينا؟ - بادئ ذي بدء أسجل أنني ضد غلق الأبواب أمام التيارات الأجنبية... يجب أن نعرف ماذا يحدث في العالم حتى لمجرد العلم بالشيء، نفتح الأبواب أمام هذه الأفكار - نعم - ولكن ليس من الضروري ارتداء هذه

مصر؟ وهل ترى أننا استطعنا أن نقدر ماضينا حق قدره، فاستخرجنا منه قيمة الإيجابية في وجود هذه التيارات؟ أم ترى أن فهمنا للعنصر الأجنبي وقيمه هو نوع من الانطباعات، وأن فهمنا للعنصر العربي هو نوع من التحيزات؟ وباختصار هل ترانا نذهب مذهب الذين يطالبوننا بغلق الأبواب أمام التيارات

● ونجربنا محاولتكم في التعادية للسؤال عن التيارات الأجنبية الوافدة إلى ثقافتنا خاصة وأنكم قد واجهتم - كواحد من الرواد - إختياراً مصيرياً في التوفيق بين العنصر الأجنبي والعنصر العربي... هل ترى أن مجتمعتنا استطاع أن ينجز بعضها من هذا التوفيق الذي استمر شغلنا الشاغل منذ دخول جيوش نابليون

مازلت أحلم بجماعة صغيرة تمثل إشعاعاً للتفكير الحر

● والحل ؟

— الحل كما أتصوره هو أن ننشئ مرحلة تعليمية أخرى ، صغيرة في عدد أفرادها . تنصرف إلى البحوث المتخصصة . مرحلة مستقلة عن التعليم الحكومي ، مرحلة يكون هم أفرادها التفكير في الثقافة والفن والأدب والفكر . ولا يكون همها الحصول على شهادات أو وظائف أو حتى درجات علمية أو خوف من امتحانات . . . مرحلة غنية بأفراد ينصرفون إلى التفكير والتحصيل بعيداً عن الأغراض الدنيوية . حتى يكونوا قدوة للمجتمع بقيمهم الثقافية والعلمية ، ويستحقوا الاحترام والتقدير من رجل الشارع العادي .

وإذا استطاع مجتمعنا أن يفرز عدداً قليلاً من أصحاب الملايين يضحون بشيء من هذه الملايين للإنفاق على هذه المجموعة فيفكر الواحد منهم في كيفية خدمة بلده التي جعلته من أصحاب الملايين بالإمكانية نفسها ، التي فكر فيها في الاستيلاء على الملايين من بنوك مصر ويهربون بها إلى الخارج . لو صنعوا هذا لقدوموا لوطنتهم أكبر الخدمات . وفي الوقت نفسه تسكت الحكومة عنهم — إذ ثبت حسن نواياهم — فلا تستخدم معهم أي شعار سياسي يسد الطريق أمام فكرة جديدة تفيد المجتمع وتنهض بمستواه .

ومثل هذه المعاهد موجودة في أوروبا وتقام بأموال الأغنياء . وليس بميزانية الدولة .

صدقني ، إنني في هذه السن المتأخرة والصحة المعتلة مازلت أحلم بجماعة صغيرة ممن يستطيعون أن يكونوا مصدر إشعاع للتفكير الحر المستنير في الفن والأدب والفكر والعلم فيقودون المجتمع ويفتحون طريق المستقبل لأخوتهم في الوطن وقد لا يكون هذا غريباً علينا . فأسلافنا العرب القدماء صنعوا شيئاً من ذلك عندما أخرجوا موسوعات ضخمة لا نستطيع نحن اليوم إصدارها وفي ظل هذا العدد الضخم من الجامعات والمعاهد . فقل لي هل هناك الآن من يستطيع أن يؤلف كتاباً مثل كتاب لسان العرب ، أو العقد الفريد ، أو نهاية الأرب أو غيرها من أمهات الكتب القديمة . لو سألتني كيف حدث هذا لقلت لك : السبب في أنه كان هناك من يتوافر عليها من العلماء والأدباء لا ينظرون إلى منافع دنيوية كما يحدث الآن .

التاريخي دون تدخل في تفاصيل . ولكن عندما استخدمت هذه الواقعة استخلصت المعنى الإنساني لكل زمان وخصوصاً في عصرنا الحاضر وهو اختيار الحاكم للقانون بدلاً من السيف . أما القول بأن التاريخ يقول أشياء أخرى عن قاضي القضاة في المسرحية ، أو هذا السلطان ومواقفه التاريخية التفصيلية فهو لا يعني الفن كثيراً ولا يهم الكاتب الذي ليس بمؤرخ . والذي يأخذ من التاريخ الأساسي الثابت الصالح لخدمة قيم إنسانية .

الكاتب الفنان يستعيد من التاريخ ما يفيد عمله الفني . ولا يتحدد بالنص التاريخي حتى لا يصبح الفن تابعاً للتاريخ ، لأن الفن الصحيح لابد وأن يتبع الفنان ، وفي الوقت نفسه لا يخرج عن الواقعة التاريخية .

وأما عن صلاحية الكتابة الفنية وهل تكون لصانع الحدث ، ففي رأي أن الصلاحية لصانع الحدث — خصوصاً إذا كانت سيرة ذاتية أو مذكرات — فصانع الحدث يستطيع أن يفيد المؤرخ ويمده بالمادة التاريخية وربما تكون هذه ميزة يختص بها الأدباء والفنانون عن غيرهم لطبيعة الفن والأدب والفكر بوجه عام .

● ومادور الجامعات وأكاديمية الفنون في ذلك ؟ بمعنى هل تصلح الكليات النظرية المنتشرة في إحدى عشرة جامعة ، والمعاهد التابعة لأكاديمية الفنون لقيادة الحياة الفكرية والأدبية والفنية في بلدنا ؟ ولماذا يتخلف الأدب والفن والفكر في بلدنا مع وجود هذا العدد من الكليات والمعاهد المهمة بهذه الجوانب ؟

— صدقني ، إنني أبحث عن مثل هذه القيادة . في هذه الهيئات التابعة للدولة والخاضعة لميزانيات وسياسات واجتماعات وجلسات ومديرين وبلجان .

الجامعة أو الأكاديمية التي كانت من الممكن أن تقوم بهذا الدور أو حتى على الأقل تكون نبع التفكير المبدع المنتج . لا يمكن أن تؤدي هذا الدور . لأنها مشغولة بمجاميع الدرجات والأعداد الكثيرة الواقعية أمام أبوابها . ثم بالكتب والملازم ، وأخيراً التخرج إلى غير ذلك من أسباب تجعل هذه الهيئات غير مستعدة الاستعداد الكافي لتقديم القيادة التي تشير إليها في سؤالك .

الأفكار والتحمس لها . بشكل يجعل بصائرنا مغلقة عليه ، ويحدث نوع من الانغلاق الذي لا يفيدنا . .

أريد أن أقول لا بأس من الاطلاع على معارف الآخرين . بشكل يحفزنا لتحسين ما عندنا .

وعبارة « تحسين ما عندنا » تقتضي أول ما تقتضي الربط بين حاضرتنا وماضيها فلا يكون هناك انفصام ثقافي بين ذلك الماضي وهذا الحاضر . فلا أتصور أن عمارة الأدب تستطيع أن تقام دون أساس . والأساس ، في رأيي ، هو ألا ننسى قديمتنا . ولا شيدنا هذه العمارة على الهواء .

إننا لو قرأنا تراثنا العربي فسوف نجد فيه أشياء جديرة بالتقدير ، ولو تأملناه جيداً فسوف نجد فيه أشياء من المعاصرة نلعبها أكثر مواكبة للحياة من كتابات حديثة .

إن الذي ألاحظه على كثير من الشباب أنهم منصرفون إلى الأدب الأجنبية القديمة ، وفي الوقت نفسه يعزفون عن الأدب العربية القديمة . مع أنهم لو قرأوا آدابنا القديمة فسوف يجدون فيها ما يدهشهم .

إنني أهاب بالمهتمين بالأدب الأجنبية القديمة أن يهتموا بالأدب العربية القديمة أيضاً . أن يعودوا إلى تراثهم . فالتراث بالنسبة للأمة كمثل الصبا في تكوين الإنسان . وهل يستطيع الإنسان أن يتنكر لصباه ؟

افتحوا الأبواب والنوافذ أمام التيارات الأجنبية ومعها افتحوا عيونكم حتى لا تجهلوا مسار الفكر العالمي . لكن عندما تفتحوا قلوبكم وعقولكم لا تأخذوا إلا ما يلائم تكوينكم ومصلحة أمتكم . ولا تأخذكم هذه الكلمات الضخمة « كالمعاصرة » التي اعتبرها — لسوء استغلالها — نوعاً من المحاصرة .

● والاهتمام بقراءة التراث في حد ذاته ، قراءة لتاريخنا الثقافي ، والاستفادة منه استفادة من التاريخ . في رأيكم ، ما الحد الفاصل بين كتابته بصورة فنية مبدعة ، وكتابته بصورة تسجيلية ؟ وكيف يمكن للفنان أو الأديب أن يستلهم التاريخ في أعماله الأدبية والفنية دون أن يشوهه ؟ وهل كتابة التاريخ الفني — من صلاحية الفنان إذا كان صانعاً للحدث أم أنه من صلاحية المؤرخ بوجه عام ؟

— في رأي أن الفنان غير مطالب — أحياناً — أن يكون مؤرخاً بل أن يستفيد من التاريخ في إظهار النواحي الإنسانية التي يمكن تجسيدها بشكل عصري لتلائم الحياة الجديدة حتى يعقد الصلة الفكرية بين الماضي والحاضر أما التفصيلات التاريخية . فأقول لا مانع من أن يستلهم الفنان هذه التفصيلات التاريخية مادام لا يشوهها التشويه الذي يفرجها عن وجودها الأصل . الفنان حر في أن يستخرج من التاريخ المعاني الجديدة التي تلائم عصره .

وإذا اعتبرني في زمرة الفنانين أضرب لك مثلاً فيما صنعت في السلطان الحائر . إنك تجد أن واقعة السلطان الذي كان عبداً وأعتق بالبيع . هذا هو الأصل

● إذا كان لكل جيل من المثقفين قيمة ثقافية خاصة به والتي تميزه عن غيره من الأجيال السابقة أو اللاحقة . فهل ترون أن للأجيال المثقفة التالية لكم قيمة ثقافية يمكن تحديدها أو رصدها ؟ ثم إلى أى مدى تتناقص هذه القيم - مثلاً - مع قيم المثقفين منذ نصف قرن ؟ وما هي أهم سمات ومسببات هذا التناقص ؟ هل ترون مثلاً أن التغير الذي طرأ مؤخراً على حركة المجتمع دخل في تشكيل هذه القيم ؟

- إذا اعتبرنا المثقفين أفراد من مجموع أفراد الوطن ، وهذا الوطن نفسه في حاجة إلى أن يفهم نفسه ، ويعطينا صورة حقيقية لوضعه الحقيقي لأنه مر بمراحل سريعة من التغيرات في نصف القرن الأخير . وجب علينا أن نعرف أن للأجيال التالية لنا قيمياً تميزهم .

وبدون شك أن هذا المجتمع الذي تغير كثيراً منذ عام ١٩١٩ حتى اليوم بحكم التغيرات السياسية السريعة مضافاً إليها العوامل الاقتصادية العالمية . . قد جعلت مجتمعنا ليس له كيان ثابت ، وأنه يسير - للأسف - حسب الظروف ولا يشغل الأفراد فيه إلا شيء واحد هو أن كل فرد ينظر من ثقب مصلحته الخاصة ، وسؤاله اليومي هو : «كيف يعيش لنفسه ؟» وليس كما كنا نفعل منذ أكثر من خمسين عاماً «كيف يعيش للوطن ؟» . لأن الوطن - في نظر هذه الأجيال التالية غير واضح الصورة ، وليس مما يهم أو يسترعى النظر إليه ككل .

مثلاً كنا في الماضي تربطنا فكرة التخلص من الاحتلال . وكان كل شيء يتحرك في هذا الإطار ، أو إلى هذا الهدف المصيري وكان تفكيرنا كله موجه إلى أن تكون لمصر صورة مستقلة خارج صورة الاحتلال الأجنبي . ولم يكن لنا إقتصاد خاص ، ولا ثقافة خاصة ولا سياسة خاصة . فكان أملنا كله هو أن ننظر إلى أنفسنا داخل هذه الكتلة التي تسمى الوطن . محاولين أن نجعل لها صورة مستقلة كصورة أى وطن مستقل



متقدم . هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية لم تظهر في ذلك الوقت - وهذا من حسن الحظ - فكرة المركزية . أى أن نضع أمورنا وآمالنا وتصوراتنا في يد قوة كبيرة واحدة فأصبح الوطن - يعتمد على أفراد ، فالإقتصادى يفكر في أن يكون لمصر إقتصادها المستقل عندما تستقل سياسياً . فعمل على المعاونة في إنشاء إقتصاد لها ، بإنشاء بنك وطنى وشركات وطنية ونحو ذلك من النشاطات الاقتصادية .

والمثقفون فكروا أيضاً في أنه يجب أن يكون عندهم استقلال تعليمى فأنشأوا الجامعات سواء أهلية أو حكومية وأنشأوا المدارس والجمعيات التعليمية الأهلية . وفى الفنون كذلك ، والعلوم أيضاً . وتركوا جميعاً للحكومة الناحية السياسية كي تركز جهودها للحصول على الاستقلال السياسى .

ولذلك اشتغل الأفراد بمحذوهم هذه الآمال . والاهتمام العام بمستقبل الوطن أتاح لهم فرصة التفكير من أجل الوطن وليس من أجل نفسه كما يحدث اليوم . حيث تعودنا على أن الدولة هي التي تهتم بنا وترعانا وتفكر لنا . فلم يبق للفرد إلا أن يفكر في مستقبله الشخصى . وأختفى التفكير العام ليحل محله التفكير الخاص .

لقد جاء على القاهرة عهد كانت كل حارة مشغولة عن إنارة بيوتها ، وكان لكل حارة شيخها الذى يهتم بنظافتها ومصالحها ، وكان لكل مهنة من يصرى مصالحها ولكل حرمه شيخها الذى يهتم بأمورها . ولم يكن يفكر أحد في هذه الطوائف بأن يجعل الحكومة تتولى عنه شؤونه .

أما اليوم فكل واحد يحول مسؤوليته إلى الحكومة قائلاً هذه مهمة الدولة مما ضاعف الأعباء على هذه الدولة فأرتبكت ، وبدلاً من أن تحاسب الدولة كل مواطن عن واجباته ، تركته متصرف إلى نفسه ، وكيف يحقق المزيد من الأرباح سواء من الدولة نفسها أو من الظروف التي تساعده على الكسب .

أقول في هذه الحالة أصبحت الدولة عجيذة بمشاكل من يعمل ومن لا يعمل ، ولم يعد أمامها إلا أن تعالج

بعض هذه المشاكل بالإغراءات المالية مثل المكافآت والحوافز . . وغيرها الأموال التي تدخل جيوب أصحابها لا يعملون في كثير من الأجيال وانعدمت النظرة الشاملة من المواطن لمجتمعه ككل لتحل محلها النظرة الخاصة من المواطن لنفسه وكيف يحقق أكبر عائد بأقل مجهود . . وهو وضع لم تعرفه مصر من قبل .

● وما نتيجة ذلك ؟

- بالطبع فقدان التفكير في أن نتحمل بأنفسنا تغيير أى شيء وتعودنا على أن تفكر الحكومة نيابة عنا . والحكومة أسلوبها في التفكير معروف . هو في تشكيل لجان تتعقد وتنفض ، وتنفق ساعات في الكلام والثروة والمناقشة . التي تحفظ في أوراق وتقارير وتجمع في ملفات ومجلدات وينتهى الأمر عند هذا الحد . ويبقى المجتمع كما هو .

ثم هناك معوقات أخرى للتفكير منها الخوف من التغير ، لأن البعض الذى له نظرة خاصة يقول إن معنى التغير هو عدم الرضى عن فترة معينة أو أشخاص معينين . أو يقول أن الوضع الذى يراد تغييره سوف يغضب من له مصلحة فيه ، أو أن المجتمع بتغييراته السريعة في الأوضاع والأشخاص قد أصبح هو الشكل الثابت الذى لا يمكن تغييره . لا بالكلام ولا بالأراء ولا حتى بالفكر الناضج نفسه ، وكان هذا المجتمع أشبه بسيارة فيها ركاب ناموا وتركوها تسير بمفردها وهي وحظها . إما أن تصطدم بشيء يوقفها ، وإما أن تسقط في بحر ، وإما أن تسير والناس فيها مستيقظين ولكن لا يعرفون أين المصير ، وإذا حدث وقال قائل من بين هؤلاء الركاب هل تعرفون الجهة التي تتجه إليها السيارة صرخ فيه الجميع قائلين : «اسكت بلاش فلسفة وخليها ماشية زى ما هي ماشية»

● بالنسبة لك هل تعرف ؟

- لا أعرف . والذى يعزى عن ذلك هو أنني أعرف شيء واحد هو مستقبل ، ومستقبل متلخص في كلمة واحدة هي «الله» سبحانه وتعالى فهو المصير الوحيد وهو الملجأ الوحيد الذى أسير إليه . وإذا كان سبحانه وتعالى قد أبقانى حياً فإنها لمهلة محدودة . أشبه بإجازة نهاية سنوات الخدمة من الحكومة . . إننى الآن في مرحلة انتهاء خدمتى أى حياتى أعيش في إجازة المعاش لكن أسفى كله هو على من هم بعيدون عن انتهاء الخدمة وهم الأجيال التالية لجيلي ، ولا أريد أن ألغى نفسى عنهم . . لأننى رغبت أن أنكر فيهم ، وأسأل الله أن يكون في عونهم .

بعد ذلك الاستطرد الذى أرجو أن لا يكون عملاً أسألك أنت ألا ترى أن هناك اختلافاً في قيمنا الثقافية بين جيل عاش قبل خمسين عاماً وجيلكم ؟ وهل لهذا الاختلاف أسبابه ومبرراته ؟ وهل للمجتمع دخل في هذا ؟

قلت : نعم ومعها توقف جهاز التسجيل بعد عمل متصل استمر أكثر من ثلاث ساعات . . في حديث مع شيخنا توفيق الحكيم ■

ثيرفانتيس أديب لا يقل قدراً عن شكسبير

د. محمود على مكى



يمثل ميجيل دى ثيرفانتيس سافيدرا فى الأدب الإسباني ما يمثل شكسبير فى الأدب الإنجليزي . ومن طرائف المواقفات أن هذين الأديبين الكبيرين كانا متعاصرين وأنها توفيا فى سنة واحدة (١٦١٦) . وثيرفانتيس هو صاحب أعظم أثر أدبى خلفه الفكر الإسباني على طول تاريخه ، وهو رواية «دون كيخوت دى لمانتش» التى تعد أكثر الكتب الإسبانية ذيوفا فى العالم الناطق بهذه اللغة . والواقع أن ما ظفرت به هذه الرواية من الشهرة والانتشار لا يتناسب مع النصيب القليل الذى ناله مؤلفها من ذبوع الاسم ومن رغد العيش خلال حياته . وكان التاريخ أراد أن يعوضه عمالقه فى الحياة بأن أسبع عليه المجد بعد الموت ، فسجل فى كتاب الخلود روايته التى تعد رمزاً حياً لإسبانيا ، وأجمل تمثيل لحياتها

ولد ميجيل دى ثيرفانتيس فى أواخر سنة ١٥٤٧ فى «الكالا دى إينارس» ، وهو الاسم الإسباني لمدينة صغيرة أنشأها عرب الأندلس وكانت تعرف على أيامهم باسم «قلعة عبد السلام» ، على بعد نحو ثلاثين كيلو متراً إلى الشمال الشرقى من مدريد عاصمة إسبانيا التى أنشأها العرب أيضاً فى منتصف القرن التاسع الميلادى باسم «مجرىط» . وكان تعميد ثيرفانتيس فى ٩ أكتوبر سنة ١٥٤٧ . أما أبوه فقد كان طبيباً جراحاً يدعى رودريجو دى ثيرفانتيس ، من عائلة متوسطة النسب والحال . وكانت مهنة أبيه تضطره للتنقل بين مختلف مدن إسبانيا ، فنحن نعرف أنه انتقل بأسرته وابنه ميجيل فى نحو الخامسة من عمره إلى مدينة «بلد الوليد» ، ثم إلى إشبيلية فى سنة ١٥٦٤ ، ثم إلى مدريد بعد ذلك بستين . وهكذا نرى كيف كان تنقله المبكر بين مختلف بيئات إسبانيا معينا على إضناج مواهبه الأدبية . وقد اختلف مؤرخو حياة أديبنا حول دراسته فى صباه : أين كانت ؟ وعلى أيدي من تلقى العلم ؟

ولكننا نرى أن كل مادار فى هذا الموضوع من جدل أمر لا طائل من ورائه . فإن المدرسة الوحيدة لثيرفانتيس كانت هى الحياة . . . الحياة الماثجة التى كانت تضطرب فى إسبانيا خلال تلك الفترة . . . مدرسة ثيرفانتيس كانت هى هذه البيئات المختلفة التى عرفها خلال تنقله الكثير : بيئة «قلعة إينارس» بجامعة العتيقة وآلاف الطلبة الشباب الذين توج بهم قاعات الدراسة ، وقد جاشت نفوسهم بأمال كبيرة وإن كانوا يعانون مشقات حياة الطلب ، ومدير عاصمة تلك الامبراطورية الضخمة التى أنشأها كارلوس الأول

(شارلكان) وابنه فيليب الثانى والتى كانت لا تغيب عنها الشمس ، وإشبيلية التى كانت قد تحولت إلى برج بابل ، حيث تجمعت الأجناس والطوائف المختلفة التى كانت إسبانيا تتألف منها : الموريسكيون بقية الشعب الأندلسى المسلم ، والقادمون من المستعمرات الإسبانية فى أمريكا ، والجنود المتوجهون إلى المستعمرات أو القادمون منها ، والتجار الذين كانوا يحملون منتجات إسبانيا إلى سائر أنحاء الأرض ، و«الفجر» الذين كانوا يقيمون حياة غريبة صارخة الألوان . . . هذا المزيج الهائل من الناس الساعين فى دروب الحياة كان هو مدرسة ثيرفانتيس الأولى ، وهو الذى استمد أديبنا من تجاربه فيه ما انعكس بعد ذلك على أدبه . وكان الشاب الصغير المتطلع إلى الحياة مرهف الحس قوى الملاحظة ، فلم يفته من ذلك العالم كبيرة ولا صغيرة ، بل تمثل كل عناصره فى فهم وشغف ، ثم أضاف إلى تجاربه أخرى انتفع فيها من أسفاره ورحلاته .

فى سنة ١٥٦٩ رحل ثيرفانتيس إلى إيطاليا ، حيث التحق بخدمة الكاردينال جوليو أكوافيفا ، ومكثته هذه الرحلة من التجوال فى أنحاء إيطاليا ، فعرف فلورنسا وروما ، وصور لنا بيئتهما التى كانت لاتزال تعيش فى عصر النهضة ، وإن كانت إيطاليا آنذاك من الناحية السياسية جزءاً من الامبراطورية الإسبانية .

ويبدو أن المغامرات الحربية التى كانت لإسبانيا تخوضها فى ذلك الوقت قد استهوت أديبنا الفتى ، فتقدم بطلب للانخراط فى سلك الجيش ، وقبل طلبه ،

وأصبح فى سنة ١٥٧٠ من جنود الأسطول الإسباني المشهور (الأرمادا) المعروف باسم «الأسطول القاهر الذى لا يغلب» . وفى سنة ١٥٧١ اشترك فى المعركة البحرية الهائلة التى دارت فى مياه اليونان (معركة ليبانتو) بين الإسبان والترك العثمانيين ، وهى التى أحرزت إسبانيا فيها نصراً كبيراً على يد الأمير خوان دى أوستريا أخى الملك فيليب الثانى . وكان لثيرفانتيس فى هذه المعركة بلاء محمود شهد به رؤساؤه ، وإن كان قد أصيب بجراحات أبطلت ذراعه اليسرى طيلة حياته . وعاد ثيرفانتيس بعد ذلك ، فاستقر زمناً نابلى ، ملتحقاً بحامية البحرية . وفى سنة ١٥٧٣ عاد إلى الإشتراك فى الحملة المتوجهة لغزو تونس ، ثم فى حملة باليرمو بجزيرة صقلية . وكان له فى الحملتين كذلك بلاء مشهود .

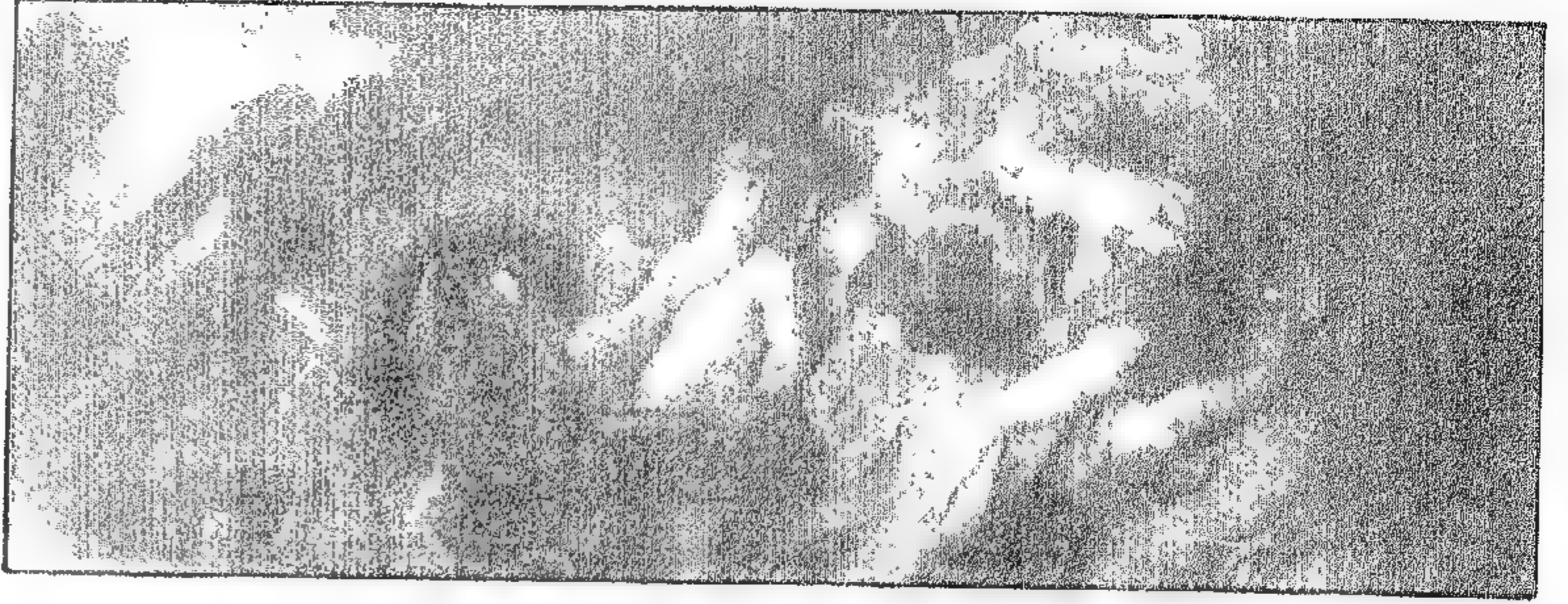
وفى ٢٠ سبتمبر ١٥٧٥ استقل مركباً عائداً إلى إسبانيا ، وهو يحمل توصيات بترقيته فى درجات الخدمة العسكرية ، ولكن هذا المركب - وهو على مقربة من شواطئ مارسيليا - تعرض لهجوم مباغت من ثلاثة مراكب تركية تحت قيادة الألبانى أرناؤوط مامى . وأسر الأتراك مركب ثيرفانتيس ، وتوجهوا به إلى مدينة الجزائر . وهناك قضى خمس سنوات من عمره أسيراً مع غيره من الأسرى الإسبان . وكان أسروه قد عثروا معه على خطابات التوصية ، فظنوا أنه شخصية كبيرة ، ولهذا فإنهم طلبوا لقاء إطلاق سراحه مبلغاً كبيراً : ٥٠٠ قطعة ذهبية ، وحاول ثيرفانتيس أكثر من مرة الهرب من أسره ، ودبر لذلك خططا فشلت كلها . وأخيراً تمكنت أسرته بعد مشقة كبيرة من جمع مبلغ ٢٨٠ إسكودو (وهذا هو أسم العملة الذهبية الجارية) ،

من هو أسوأ شعراً من ثيرفانتيس . على أن لوى نفسه لم يلبث بعد وفاته أن اعترف بمكانة ثيرفانتيس فأغلق عليه الثناء . والحقيقة أن لأدينا الكبير كثيراً من القصائد والمقطعات نشرها بمفردها أو ضمنها آثاره الأدبية الأخرى ، وهي لا تقل قيمة فنية عما ألفه بعض من انقطعوا للشعر وفرغوا له .

وكان ثيرفانتيس مؤلفاً مسرحياً ، وقد قدر له في هذا الميدان بعض النجاح ، ومثلت بعض رواياته في مدريد ، مثل « صفة الجزائر » ، و « تخريب نوماتيا » ، و « بدرودى أورديالس » وغيرها . غير أنه لم يكن لينافس في هذا « جامع العبقريات » و « عنقاء مغرب الخارق لنواميس الطبيعة » . ومع ذلك فقد وفق ثيرفانتيس كل التوفيق في المسرحيات التي استمد موضوعاتها من قصص ورواياته أو من تجارب حياته المضطربة المتنقلة . فمسرحية « صفة الجزائر » مثلاً تصور جو الأسرى الإسبان الذين كان هو واحداً منهم طيلة خمس سنوات ، وتنقل لنا تفاصيل حياته الحافلة بالمغامرات الحربية والعاطفية في هذه البلاد العربية الإسلامية . ولهذا فإنها تعد من نماذج المسرح الواقعي النابض بالحياة . ومسرحية « بدرودى أورديالس » تدور في جو الفجر الذي أبدع ثيرفانتيس تصويره في قصته القصيرة « العجيرة » .

على أن الميدان الذي لم يشق فيه غباراً لثيرفانتيس هو ميدان الرواية والقصص القصيرة . ولنبداً بحديث موجز عن مجموعة قصصه القصيرة التي سماها « قصص وعظية » ونشرها سنة ١٦١٣ ، وهي قصص متنوعة الطابع ، ولكن أجمل نماذجها هي التي تصور فيها المجتمع الإسباني على نحو واقعي أخذ ، ولا سيما البيئات الدنياء والشعبية . ونرى بذلك أن ثيرفانتيس سبق بنحو ثلاثة قرون مدارس الأدب الواقعي التي ازدهرت في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين .

ولعل من أجمل تلك القصص تلك التي أشرنا إليها من قبل : « العجيرة » ، وهي تدور حول فتاة عجيبة رائعة الجمال يتعلق بها شاب من أسرة نبيلة غنية ، فتشترط عليه إذا أراد الزواج منها أن يهجر أسرته ولقبه وثروته ، ويعيش مع قبيلتها العجيبة كأنه فرد منها . ويقبل الفتى ويشارك العجرات حياتهم المتنقلة القاسية ، ولكنه يهتم بارتكاب جريمة قتل تسببت في نسبتها إليه فتاة تعلقت به وأحبته ولكنه صمد عنها وفاءً لصاحبه العجيبة . ويلقى الفتى وأصحابه العجرات في غيابة السجن ، إلى أن تتضح براءته . ونعرف أخيراً أن الفتاة لم تكن عجيبة حقاً ، بل كانت من أسرة نبيلة ، وكان العجرات قد خطفوها وهي طفلة وربوها معهم . ويتزوج الشابان في النهاية بعد أن يعود الشاب إلى أسرته وداره . وأروع ما في القصة هو التصوير الدقيق الحى لحياة العجرات وأعمالهم وما كانوا يلقونه من اضطهاد . وهي تعد لذلك أصدق وثيقة لحياة هذه الطائفة الغريبة التي ما زالت في إسبانيا حتى اليوم موضوعاً خصيباً للدراسة والإنتاج الأدبي .



يتمكن من نشره إلا في سنة ١٦٠٥ في مدريد . ولم تنته متاعب أدينا بذلك ، إذ يشاء القدر أن يزوج به بيته في قضية قتل أحد النبلاء اغتيل على باب دار ثيرفانتيس مطعوناً بسكين ، وفاضت روحه دون أن يلقي ضوءاً على من قتله أو على سبب مصرعه ، ولكن بدا أن مقتل هذا النبيل كان بسبب مغامرة نسائية ، وهنا توجهت شبهات القصاص إلى إحدى النساء المقيمات في دار أدينا ، وكانت تعيش معه هناك أخته وابنة أخيه وبنت له غير شرعية ولدت من امرأة أخرى غير زوجته . ولم يتم جلاء القضية ، غير أن ثيرفانتيس زوج به في السجن مدة قصيرة ، ثم أطلق سراحه بعد أن تبينت براءته أهل بيته .

ولنسا نعلم بعد ذلك عن ثيرفانتيس شيئاً يتصل بحياته إلا تزويجه لابنته إيزابيل في سنة ١٦٠٨ ، ويبدو أنه زواج مصلحة لقي فيه الرجل مزيداً من المتاعب والمشاحنات والقضايا . ومع ذلك فقد كانت هذه السنوات الأخيرة من حياته أخصبها إنتاجاً ، فقد نشر خلالها أعظم آثاره الأدبية : مجموعة من القصص القصيرة سماها « قصص وعظية » (في ١٦١٣) و « رحلة إلى البارناس » (١٦١٤) والجزء الثاني من « دون كيخوت » (١٦١٥) ومجموعة من المسرحيات والفكاهيات القصيرة تبلغ في مجملها ست عشرة مسرحية (١٦١٥ أيضاً) ، وأخيراً رواية « الأم بيرسيلس وسخسموندا » التي كتبها « وقد وضع قلمه في ركاب الموت » على حد تعبيره . وهي قصة طويلة خيالية ، إلا أنه ضمنها ما هو أشبه بالذكريات والاعترافات وهو في نهاية مطاف الحياة . وقد انتهى من تأليف هذه الرواية قبل موته بأربعة أيام ، إذ فاضت نفسه في مدريد في ٢٣ أبريل سنة ١٦١٦ .

لا يتسع هذا الحديث للكلام عن كل إنتاج ثيرفانتيس الأدبي ، وفيه آثار رائعة خالدة ، إلا أن الشهرة التي أصابتها روايته « دون كيخوت » قد أخلتها وألقتها بمكان ثانوي .

فقد شارك أدينا الكبير في كل الألوان الأدبية في عصره ، كان شاعراً مبدعاً وإن لم يعترف كثير من أدباء عصره في حياته بشاعريته . ونحن نذكر في ذلك الباب ما قاله عنه لوى دى فيجا : « إنى أعرف في هذه الأيام شعراء أو مشاعرين كثيرين ، ولكنى لا أعرف من بينهم

وحضر في هذه الأثناء إلى الجزائر خوان خيل الذي عهد إليه بفك سراح الأسرى ودفع فديتهم ، وتمكن هذا من جمع المبلغ الباقي من بعض التجار الإسبان في الجزائر ، وهكذا استطاع أخيراً أن يحرر ثيرفانتيس من أسرهِ الطويل ، فحمله إلى إسبانيا في ٢٤ أكتوبر سنة ١٥٨٠ .

استقر ثيرفانتيس في مدريد ، ولكن الآمال التي عقدها على عودته إلى الوطن لم تلبث أن انهارت ، فهو لم يجد من بلاده بعد ما قاساه في الحرب والأسر إلا إعراضاً ونكراناً . ولم يزل بعد ذلك إلا وظائف تافهة لا تقوم بأود حياته . وهكذا عكف على الكتابة بحثاً عن لقمة العيش . فكتب للمسرح ، وعرضت بعض مسرحياته بين سنتي ١٥٨٣ و ١٥٨٧ ، وإن كان محاز في نفسه أن رواياته المسرحية لم يتح لها قبول كبير بين الجمهور . فقد كان يسيطر على المسرح الإسباني في ذلك الوقت كاتب عبقري هو لوى دى فيجا الذي كان يصغره بخمس عشرة سنة والذي استطاع أن يحمل كل المؤلفين المسرحيين في أيامه . وفي سنة ١٥٨٥ ينشر ثيرفانتيس أولى رواياته القصصية : « لاجالاتيا » . وكان قد تزوج في السنة السابقة من سيدة نبيلة غنية ، ولكن ما نعرفه من حياته العائلية يدل على أنه لم يكن سعيداً في بيته .

ويبدو أن ما لقيه من عناء الحياة حمله على هجر حرفة الأدب لوقت ما ، فإذا بنا نراه في إشبيلية سنة ١٥٨٥ مشغلاً بالتجارة والوساطة في الصفقات . وفي سنة ١٥٨٧ عهد إليه بعمل له بعض القيمة هو التعهد بتوريد الأغذية للأسطول الإسباني . ولكننا نعرف أن هذا الأسطول قد هزم ودمر على أيدي الإنجليز سنة ١٥٨٨ ويظهر أن ثيرفانتيس لم يكن رجلاً أعمال ، إذ وجهت إليه بعض التهم مما أدى به إلى الإفلاس ، بل زوج به في السجن مرتين في سنة ١٥٩٧ . وفي سنة ١٦٠٢ بلغت حاله من الضيق إلى حد أنه اضطر في أكثر من مناسبة إلى الاستدانة حتى يسد حاجات معيشته . بل إنهم ضنوا عليه حتى بالوظيفة المتواضعة التي تقدم بطلبها في إحدى المستعمرات الأمريكية في سنة ١٥٩٠ .

وفي سنة ١٦٠٣ انتقل ثيرفانتيس بأسرته إلى « بلد الوليد » التي كانت في ذلك الوقت قد تحولت إلى عاصمة إسبانيا مدى سنوات . وكان قد كتب في ذلك الوقت الجزء الأول من روايته « دون كيخوت » ، ولكنه لم

الى ابي القاسم الشابي

في ذكره الخمسين



أبي القاسم الشابي

لمعة عباس عمارة

عَقِمَتْ دَهراً صحاريها ، وَجَنَتْ
عطشت دَهراً شواطئها ، تَمَنَّتْ
قَطَرَتْ زَيْتُونَهَا كُلَّ البَسَاتِينِ ، وَصَلَتْ
كَبُرَتْ كُلَّ المَنَائِرِ
فَاسْتَجَابَ اللهُ فِي عِلْيَائِهِ
طَلَعَ الفَجْرُ مِنَ المَغْرِبِ .. بِشْرِى
أُنْجِبَتْ تُونُسُ شَاعِرٍ !

غُصْنٌ أَثْقَلَهُ الوَعْدُ ، تَدَلَّى
قَمَرٌ هَالَتْهُ المَجْدُ ، تَجَلَّى
أَيُّهَا المَعْجَلَانُ
هل يَنْفَعُ لو نَادَيْتُ مَهْلًا ؟
يا أبا القاسم هل مَتَ
وفى كُلَّ مَكَانٍ أَنْتَ حَاضِرٌ ؟

نَشَأْتُ مَحْنَةً زَنْبَقُ الرَّاعِي النُّصِيرَةِ
مِثْلَ قَلْبِ الشَّاعِرِ المُضْنَى
وما أَوْجَعَ أَنْ يَعْرِفَ إنْسَانٌ مُصِيرَهُ
أَفَرَعْتَ قَارُورَةَ المِسْكِ شَذَاهَا ؟
أَمْ تَرَاهَا
لو حَبَاهَا القَدْرُ القَاسِي أَمَانًا
أَذْهَلَتْ كُلَّ البَصَائِرِ ؟

ويبقى الشعر

وليد منير



المنبى

كان أبو الطيب المنبى يرى في نفسه مالا يراه غيره فيه . كان يرى أنه خَلِيقٌ بَانَ يَصِيبُ مِنَ الدُّنْيَا
حِظَ المُلُوكِ والأَمْرَاءِ وَأَصْحَابِ الجَاهِ والوَلَايَةِ . وكان يَتَوَقَّعُ إلى مَنْصَبٍ يَضِيفُ إلى عَظَمَةِ الشَّاعِرِ
هَيْبَةَ السُّلْطَانِ وَثَرَاءَهُ وَذُبُوحَ ذِكْرِهِ بَيْنَ النَّاسِ .

وعاش أبو الطيب معذباً بطموحه ، لاهثاً خلف أحلامه وأمانيه ، جالِباً إلى نفسه ما كان في غنى عنه من حَقْدِ
الْحَاقِدِينَ ، وَحَسَدِ الحَاسِدِينَ ، وَوَشَايَةِ الوَشَاةِ .

وحين قدم المنبى إلى مصر ، كانت تداعبه أحلام عريضة ، وآمال غضة ، ما لبثت أن تبخرت شيئاً فشيئاً ،
وذهبت أدراج الرياح . فما كان لكافور أن يعرف للشاعر قدره ، أو يحقق لسانه بعضاً مما أُمِّلَ في الوصول إليه .

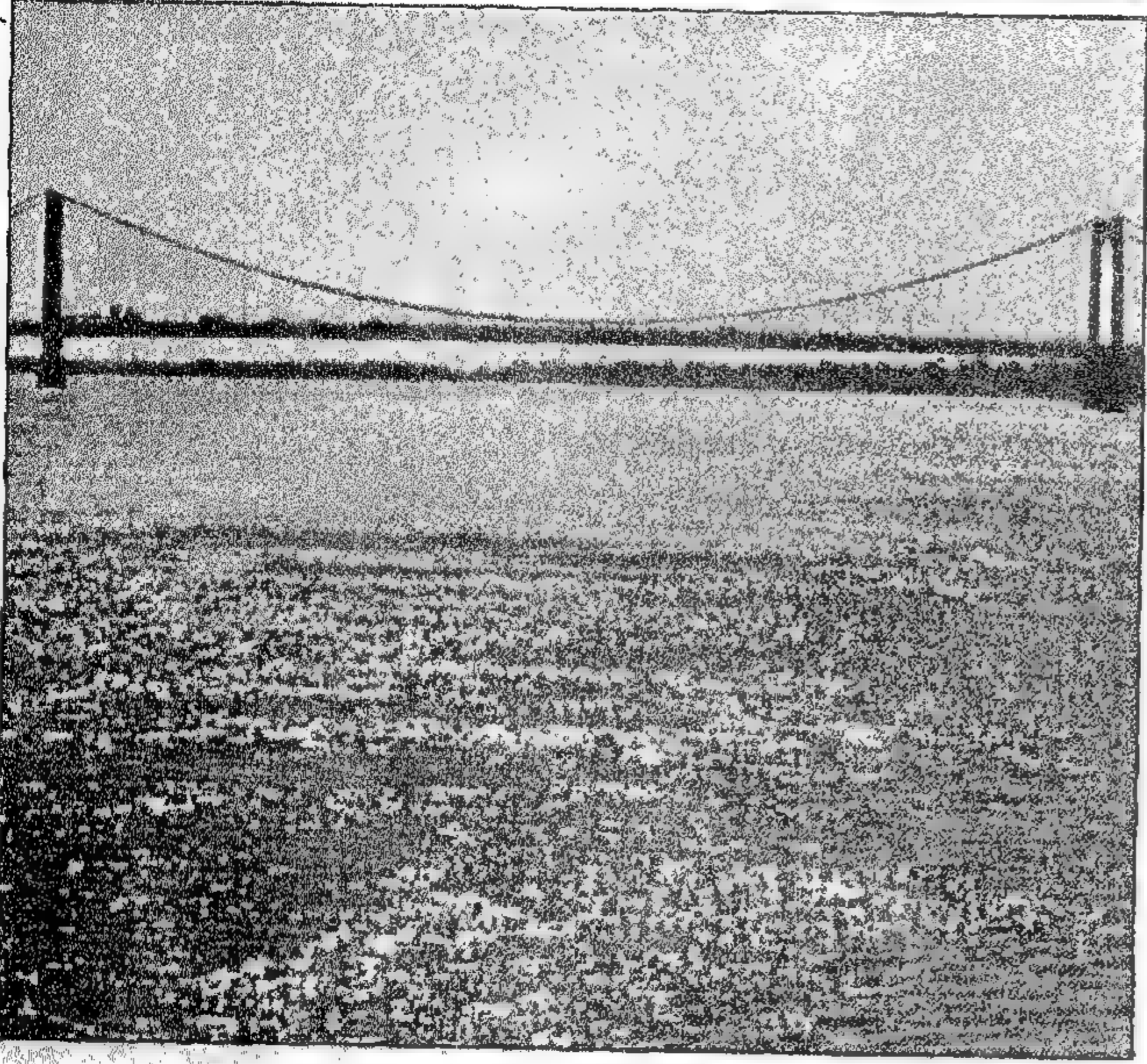
وماذا بمصر من المضحكات ولكن ضحك كالبُكا
ومن جهلت نفسه قدره رأى غيره منه ما لا يرى

هكذا خرج المنبى من مصر راثياً لحالها ، ساخرًا من إخشيدها ، نادماً على ما أصابه فيها من ظلم وإعراض . لكنه
لم ينس أن يشدنا أسيان جزعاً أبياته المشهورة التي صب فيها لواعج قلبه ، وأشجان رحلته :

عَبْدُ بَأْيَةٍ حَالٍ عَمِدَتْ يَاعَبِيدُ
أَمَّا الأَحِبَّةُ فَالْبَيْدَاءُ دَوْمُهُمْ
لَمْ يَتْرَكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَلَا كَبْدِي
يَا سَاقِيبِي أَخْمَرُ فِي كَوُوسِكَا
أَصْخَرَةُ أَنَا مَا لِي لَا تَحْرُكْنِي
إِذَا أَرَدْتَ كَمِيتَ اللُّونَ صَافِيَةً
مَاذَا لَقِيتَ مِنَ الدُّنْيَا وَأَعْجَبِهِ
بِمَا مَضَى أَمْ لِأَمْرِ فَيْكِ تَجْدِيدُ
فَلَيْتَ دُونَكَ بَيْدَاءُ دَوْمَا بَيْدُ
شَيْئاً تَنْتِيهِ عَيْنٌ وَلَا جِيدُ
أَمْ فِي كَوُوسِكَا هَمٌّ وَتَسْهِيْدُ
هَذِي المَدَامُ وَلَا هَذِي الأَغَارِيدُ
وَجَدْتَهَا وَحَبِيبَ النَفْسِ مَفْقُودُ
أَنْ بِمَا أَنَا شَاكٍ مِنْهُ مَحْسُودُ

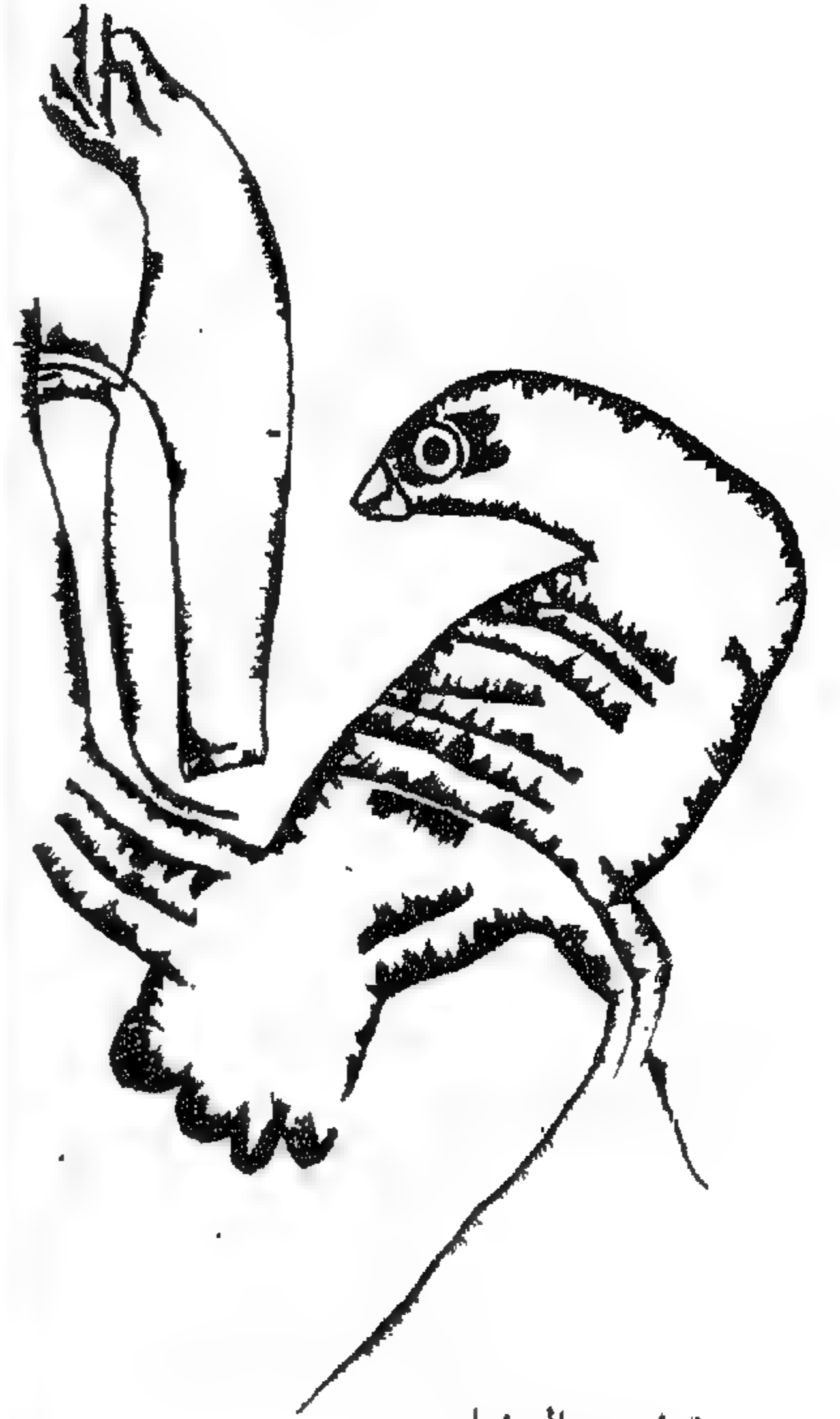
لم يبق من أبي الطيب شيء سوى شعره العظيم ، وسيرته التي تعكس حياته القلقة اللاهثة ، بينما لم يبق من
أصحاب المال والحكم والسطوة شيء يستحق الخلود . فما يستحق الخلود هو ما يدفع الناس دائماً إلى تأمل
الحقيقة ، وفهمها ، والبذل عنها في كل وقت .

قادر



سعد درويش

أَبْنَتْ نَفْسِي قَبْلَ تَابِيئِي
مَا كَانَ لِي أَحَدٌ فَبِرْثِيئِي
وَيْسَتْ حَتَّى بَاتَ يُضْحِكُنِي
مَا كَانَ حَتَّى أَمْسَ يُبْكِيئِي
وَقَبَعْتُ فِي دَارِي .. وَمَا بَرَحْتُ
لِلرُّوحِ أَشْوَاقُ تَعْنِيئِي
أَبْنَى الْكَمَالِ .. وَدُونَهُ قَدَرُ
مَا أَنْفَكْتُ بِالنَّقْصَانِ يَرْمِيئِي
وَأَهْمُ بِالتَّحْلِيْقِ مَرْتَفَعًا
فِيهِضُ أَجْنَحَتِي وَيَنْدُمِيئِي
أَسْرَى ، وَلَا أَثَرُ لِبَارِقَةٍ
فِي الْأَنْقِ يَوْئُسِي وَيَهْدِيئِي
عِنْدِي اجْتِهَادُ الْأَنْبِيَاءِ ، وَلِي
يَا وَيْحَ قَوْمِي .. حَظُّ مَغْبُورِي !



« تونس » البيضاء
يا زُرْقُ الشَّبَابِيكِ
وَأَنْفَاسَ الْبُخُورِ
أَنْتِ يَا سَيِّدَةَ الْبَحْرِ الرَّبِيعِيَّةِ
يَا أَخْتًا لَصِيدُونَ و « صور »
أَنْتِ يَا أُمَّ أَبِي الْقَاسِمِ ،
وَالشَّابُّ يُكَفِّكَ فَخَارًا ،
فِيكَ أَحِبَابِي
وَلَا أَدْرِي .. ضِيُوفُ أُمِّ أَسَارِي !
خِيْمَةٌ تَسْكُنُهَا الْوَحْشَةُ .. قَلْبِي
وَهُمُومِي لَا تَهَاجِرُ !

ظَلَّ أَحِبَابِي يَغْنُونُ
وَعَنِيَتْ : « إِذَا الشَّعْبُ ... »
وَوَظَلَّ الشَّعْبُ هَمِّي
أَبْطَأَتْ « لَا بَدَأُ أَنْ ... »
أَسْرَعَ فِي خَاصِرَتِي سَيْفُ ابْنِ عَمِّي
قُلْتُ : بَلْ « خَلُّوا يَصَالِي لِلْعِدَا »
أَهْدِرَ دَمِي !
فِي فَمِي حَبْرُ
مِنَ الْحِكْمَةِ أَنْ تَطْوِي الدَّفَاتِرَ !

هل كانت الأسطورة تلبية لرغبة المصريين في التجديد ؟

د. ثروت عكاشة



منذ أن نقلت إلى العربية كتاب « المسرح المصري القديم » لإيتين دريوتون مازال يراودني أمل أن أرى تلك المسرحية الغنائية مجسدة على المسرح في قالب باليه عصرى أساسه حركة الكون ، تتابع لوحاته منطلقة من عناصر الكون الراسخة - والرياح عنصر جوهري فيه - لنرى أمون وهو يحقق ذاته من خلال كينونته بوصفه إله الهواء أو الريح ، وإله أنفاس الوجود الذى أسبغ الحياة على هذا الكون ، وهذه كلها عناصر لازمة لتطوير الخلق الفنى وإضفاء صورة إلهية وروحانية عليه . والرياح الأربع هي القوى المتعارضة ، وهي العناصر اللازمة لتوازن العالم وحركته أما عملية الخلق الأولى فكانت عندما فصل « شو » إله الهواء (ومن ثم الريح) السماء (أى الإلهة نوت) عن الأرض (أى الإله جيب) .

على تلك الرياح الأربع التى تحاول الفكاك من سلطان هذه الشخصية الخامسة . وينبع الحدث المسرحى وتندفع الحركة المسرحية من خلال الصراع بين الرياح الأربع وبين تلك الشخصية الخامسة حتى يبلغ ذروته ، يعمقه ويقويه إنشاد الجوقة والعناصر الثانوية الأخرى .

كان هذا هو تصوّر لموضوع الباليه الذى تطفئ فيه مناورات الشخصية الخامسة المسيطرة التى تلجأ فى جذبيها للفنانيات إلى السحر وإلى الخلف الصاحب المرح ، فلقد عرف المصريون الأحفال الصاخبة المماثلة للأحفال الباخوسية المألوفة عن الإغريق القدماء ، وأدركوا فكرة الحياة بعد الموت وما يصاحبها من أحفال صاخبة يأكل فيها القوم مالد وطاب ويشربون إلى أن تذهب بعقولهم الخمر . فلقد عبرت نصوصهم الدينية المبكرة عن هذا الخوف الأبدى الذى يعانى الإنسان فى مواجهة فكرة فناءه المحتوم ، وحيال تلك الدوافع التى تتولد لديه حين يستشعر عاطفة الحب ويقع تحت سلطانه ، ذلك الحب الذى يجعل منه إلها صغيراً وينتقل به إلى جنة يمتد بقاؤه فيها إلى ما لا نهاية ، وأول ما نقشته هذه النصوص نقشته على صفحات الحجر فى الفترة ما بين القرن السادس والعشرين والقرن الثالث والعشرين ق . م . فى نصوص الأهرام ، وثبتت هذه النصوص ما كان من عمق وإدراك الناس وانشغالهم بتلك النشوة المرتبطة بالموت وبالحياة الثانية بعد هذا الموت ، والتى تتضمن التضحية والأمل ، كما تتصل بالخير وبالإله أوزيريس أعظم آلهة الموت مجداً وأطول الآلهة بقاءً ، بل إن مشاهد أسطورة أوزيريس تعد نماذج من مشاهد الخمريات ، وكذلك بعض المشاهد من أسطورة رع إله الشمس .

وهذه النماذج تفسرها الرغبة فى التعبير بالأسطورة عن ظاهرة تجدد الحياة ، فهو الضمان الذى يثبت بقاءها واستمرارها ، وهذا التجديد للحياة هو المحرك لكل شيء وهو المبدع لهذا العالم بما فيه من أناس



الذى يبعث الحياة وينميتها فيضان النيل . وهذه الشخصيات الأربع التى تمثل كل واحدة منها موضوعاً مختلفاً ، يساهم كل منها أحد الاتجاهات الأصلية الأربعة ، ترمز فى الوقت نفسه إلى أجناس البشر (الأوربي/الآسيوي/المصري/الزنجي) .

وفى رؤى لتجسيد هذه الشخصيات ، أتمثل كلا منها فى شكل معين تظهر فى عدد من تصاوير الزوج : فريخ الشمال مثلاً ، تبدو على هيئة كبش مجنح متوج ، بينما تظهر ريح الجنوب فى هيئة كبش مجنح ذى رؤوس أربعة تعلوها تيجان أربعة ، أما ريح الشرق فعلى هيئة جعران له أربعة رؤوس لكباش متوجة ، ورياح الغرب فى صورة صقر بسط جناحه ، وله رأس كبش متوج .

ويضاف إلى هذه الشخصيات شخصية خامسة تحتل خشبة المسرح لتسيطر على الرياح الأربع ، وهى شخصية سابقة على ميلاد الآلهة والبشر والسائمة ، وهى القوى التى يكون أصلها من أصل العالم نفسه ، وهى القوة الأزلية التى يتجه إليها كل ما لم يتجسد بعد ، وعليه أن يذوب فيها شريطة أن يسيطر

ولكن عملية الخلق هذه عملية متجددة لا تقف عند حدود الحركة الأولى ، وإنما هى مستمرة فى كيان المخلوق ، فما يتم خلقه يصبح فى حاجة إلى إعادة خلقه من جديد فى استمرار حتى يدم ، وبالمثل المتجدد هذا تتم المحافظة على توازن القوى الكونية ، وهذا العالم المرحب ، يمكننا أن نعبّر عنه بالعالم الصغير للإنسان ، هذا الإنسان الذى تدفع كفاءته الذهبية ومواهبه وقدراته الخارقة حركة العالم ، بعد أن استطاع أن يخلق بين نفسه وبين هذا العالم تناسقاً وانسجاماً .

أعود مرة أخرى إلى الباليه العصري ، فإني أتصور حركة مسرحية وأحداثاً تدور حول شخصيات خمس ، تكملها فى الخلفية جوقة الإنشاد . وهذه الشخصيات الخمس التى تظهر تباعاً على المسرح ، تمثل إحداها ريح الشمال وهى التى تغطي بحراجه حول اليونان ، وتمثل الثانية ريح الشرق التى تفتح منافذ السماء ، وتليها ريح الغرب التى هى ريح الحياة والتى استكنت فى « باطن الواحد الأحد قبل أن يخلق الكون » وتبها الإلهة حتحور بعد ذلك للكون كل يوم ، وأخيراً تلى ريح الجنوب التى تهب زنجية من الجنوب حاملة معها الماء

وقوى ، وهذا الإبداع ينبثق عن النشوة والهام وفقدان الوعي . وحول هذه الفكرة تتلاقى الظاهرتان الأساسيتان للدراسة الكونية وللعقائد الجنائزية عند المصريين القدماء .

أولاًها أسطورة « هلاك البشر » فعندما بلغ رع من العمر أرذله وهو يحكم العالم، عرّد البشر عليه وعصوا أمره وسخروا منه ، فقرّ عزمه على أن يقتص منهم ، وأوفد عينه أو ابنته حتحور لتنفيذ هذا الانتقام . وبعد أن أبادت عدداً كبيراً منهم راقها منظر دمائهم فعبّت منها حتى ارتوت ثم عادت إلى أبيها رع لتخبره بما فعلت ولتنال قسطها من الراحة ، غير أنه انزعج وخاف على البشر من الفناء ورق قلبه ولان . وقبل أن تعود حتحور لتعاود إبادة البشر كان رع قد أمر بإعداد سبعة آلاف دن من الجعة يضاف إليها نوع من الفاكهة ليصير لونها أحمر في لون الدم ، وأمر رجاله أن يسكبوها في الخقول لتختسبها حتحور .

وحين شرعت من جديد ، عجزت عن مقاومة احتساء الجعة فنال منها السكر حتى تطرق إليها النعاس فنامت ، وهكذا أنقذ رع الجنس البشري من الهلاك ، ومازال أحد مبانى معبد حتحور بدندره يحمل اسم « مكان السكر » . وفي اليوم العشرين من أول شهور الفيضان كل عام كان يقام مهرجان يسمى مهرجان سكر سيدة « دندره » . وما من شك في أن لذلك المهرجان علاقة بأسطورة « هلاك البشر » والدور الذى كانت حتحور تقوم به .

كذلك فإن أوزيريس وهو الإله الأول والحاكم الأول لمصر ، سيد القمح والكروم الذى نجد اسمه ودمه في طقوس الكنيسة الأولى - خبزاً ونبيداً - هذا الإله أوزيريس هو المثال الكامل للعدالة والخصوبة الذى يموت دون أن يخلف ولداً ، وكان لازماً أن يموت هذا الإله حتى يوقظه سحر أخته وزوجته إيزيس فيلقحها

بنطفة تنبثق لذكراه أن تبقى ولحياته أن تمتد على الأرض ببقاء وريثه حور .

وبعد « أوزيريس » بهذا المثل نفسه ، سيد الطقوس الجنائزية ، وعلى كل ميت يبغى العودة إلى الحياة من جديد أن يمر بطقوس أوزيريس حيث شعائر التحنيط المعروفة ، وهى فكرة قد توحى لمصمم الرقصات بلوحة راقصة جديدة تبدأ من موكب النائحات في دار المتوفى حتى حركات الكهنة أثناء وضع الميت في التابوت .

تأت بعد هذا الشعائر الجنائزية التى تدور خلالها رقصات تذكّر بعملية تجدد الطبيعة . وفى النهاية ، وبعد توديع الميت وهو واقف أمام قبره ، وبعد إنزال الأثاث الجنائزى عبر سلم المقبرة ، تبدأ الحفلة الجنائزية التى تسمى « القرصة أمام المخرج لتقديم مشاهد ذات فخامة وأبهة لا مثيل لها ، وكذلك لتقديم لوحات راقصة متنوعة ، فيبدو السادة من النبلاء والنبيلات ولقد لعبت الحمر برؤوسهم بينما يشتركون روحياً مع المتوفى الذى يقاسمهم طقوسهم وهو فى قبره ، وتنتج نشوة الحمر للأرملة أو للفتاة الشابة التى تزوجها الميت أن تتبعه فيتصل به عاطفياً كما اتصل أوزيريس بزوجه إيزيس بفضل السحر .

وهكذا نستطيع أن نفسر أغاني الشراب التى كانت تؤدى أثناء دفن الموتى تتردد في حفلات الغذاء والعشاء التى تقام بعد الدفن . وبما يعزز هذا التصور ما جاء على لسان هيرودوتوس فى وصف بعض الحفلات فى كتابه الثانى عن مصر : « لا يحبى المصريون العيد مرة واحدة فى السنة ، بل إنهم يحبون أعياداً كثيرة يقام أولها وأقدسها ، فى مدينة بوباسطيس لأرتيمس (باست) ، ويليه ما يقام فى بوزيريس ، ففى هذه المدينة معبد

ضخم لإيزيس وهى تقع فى وسط الدلتا المصرية (وإيزيس فى اللغة اليونانية هى ديميتر) ، وثالثها يقيمونه فى مدينة مسيس للربة أثينا ، ورابعها فى مدينة هليوبوليس هليوس ، وخامسها فى مدينة بوطو للربة ليتو ، وسادسها فى مدينة باريميس لأريس ، وحينها يقصدون مدينة بوباسطيس يزحلون على النحو التالى : يرحل الرجال والنساء معاً ، ويكون فى كل قارب لفيف كبير من الجنسين ، ويمسك بعض النسوة بالطبول ويطنن فى حين يزمّر بعض الرجال طوال الرحلة . أما باقى النسوة والرجال فيغنون ويصفقون وكلما وصلوا فى طريقهم تجاه مدينة ما جنحوا بمركبهم نحو الشاطئ ، وتستمر النساء فى حركاتهن ويهتف بعضهن بنساء المدينة ويسخرن منهن ، ويرقص بعضهن . وهكذا يفعلون عند كل مدينة على شاطئ النهر ، وعندما يصل الركب إلى بوباسطيس يحبون العيد بأصحيات عديدة ويشربون النبيذ فى هذا العيد أكثر مما يشربون خلال العام كله ، ويجتمع لإحياء هذا العيد من الرجال والنساء دون الصبيان حوالى سبعمائة ألف نسمة فيما يقول أهل البلاد . »

ولقد اهتمدنا بما انتهى إلى علمنا عن المسرح المصرى القديم حتى الآن إلى أن مصر قد عرفت نوعين من الدراما هما : الحفلات الطقسية والدراما الدينية ، أما الحفلات الطقسية فكان يقيمها الكهنة فى المعابد ، ليس لها من ملامح إلا طريقة الأداء ، وما بعد هذا فإيماءات وحركات شعائرية وأقوال تضيف عليها ثوباً أسطورياً تصلح به لأن تكون دراماً فكرية ، لا تقع منها العين إلا على رموز .

ولقد سنحت لى الفرصة لتحقيق هذه الأمنية بعد أن تكون فريق مصرى ناشئ للباليه من خريجي معهد الباليه بأكاديمية الفنون ، وكنت قد دعوت فى عام ١٩٦٩ مصمم الرقصات الفرنسى « سيرج ليفار » لإخراج باليه « دافنس وكلوريه » لرافيل وباليه « أمسية جان الغاب » لديبوسى ، وعرضت عليه أن يصمم رقصات باليه فرعوني على أساس الفكرة التى تصورتها ، على أن تقدم السيدة كريستيان ديروش نوبلكور المادة العلمية اللازمة ، وطلبت لى الفنان العالمى كارل أورف أن يؤلف موسيقاها ، غير أن انشغال هذا الموسيقى القذ حال دون إتمام هذا العمل الفريد ، ومازلت أمل أن يتحقق هذا الحلم فى ظروف مواتية فى المستقبل . ولا بد لى أن أذكر بالشكر والتقدير الملاحظات القيمة التى أبدتها لى فى شأن هذا المشروع كل من السيدة كريستيان نوبلكور والدكتور أبديون إدواردز ، والبرفيسور شارل كوينز فكانت ضماناً للاطمئنان إلى سلامة الفكرة .

وأما المسرحية الدينية فكانت تحمل كل مقومات المسرحية التى نعرفها اليوم ، فهى محاكاة لأحداث الماضى . قوامها الأشخاص والحركات والحوار ، وليس ثمة رموز تهدف إلى إثارة إعجابات معينة ، مما يجعلنا نعدّها عرضاً مسرحياً خالصاً .



فخرى أبو السعود .. شاعر كبير مجهول !

د. علي شلش

وهكذا كانت عودته إلى مصر إيذاناً بمرحلة الانتاج الخصبة في حياته التي استمرت حتى وفاته ، وهي مرحلة كتب فيها معظم شعره وكل مقالاته وكتبه ، وترجم رواية « تس دروفيل » للروائي الإنجليزي توماس هاردى . وكانت مجلة « الرسالة » قد شجعت على المضى في كتابة سلسلة مقالاته التي قارن فيها بين الأدبين العربى والإنجليزى ، فظل يواليها بهذه المقالات ، ومحررها الزيات يكتب له حائاً ومشجعاً ، مشيراً إلى هذه المقالات بقوله « استزيدك ثم استزيدك ثم استزيدك » . ولكنه لم يتم المقالات . فقد وقعت جفوة بين فخرى والزيات أدت إلى قطع هذه المقالات وانقطاع فخرى عن الرسالة « كما ذكر أحمد فتحى مرسى ومع ذلك يبدو أن أبا السعود قطع مقالاته عن « الرسالة » ، ولكنه لم يقطع عنها شعره . فقد كان تاريخ نشر آخر مقالة هو ٢٨ يونيو ١٩٣٧ فى حين كان تاريخ آخر قصيدة نشرها هو ١٥ نوفمبر ١٩٣٧ ، وبلغ عدد القصائد التي نشرها فى « الرسالة » بعد انقطاع مقالاته « ١٢ » قصيدة ، مما يوحى بأن الجفوة التي وقعت كانت حول المقالات لا حول القصائد ، وربما كانت بسبب ملاحظة أباها الزيات إذا صح أن أبا السعود كان يضيّق بالنقد .

غير أن البيولوجرافيا التي أعدناها لأعمال أبي السعود تشير إلى غزارة إنتاجه في تلك المرحلة الأخيرة من حياته ، كما تشير إلى أنه كان يكتب حتى آخر أسبوع في حياته . فقد نشرت له بعد وفاته ثلاث قصائد وثلاث مقالات . وتكشف البيولوجرافيا عن أنه انتقل بكتاباته بعد انقطاعه عن « الرسالة » إلى مجلتي الثقافة والحلال وجريدة الأهرام ومجلة مجلتي .

وفي قمة هذا النشاط الغامر انطلقت رصاصة صباح ٢١ أكتوبر ١٩٤٠ فأصاب الشاعر الكاتب ، وأردته قتيلاً وهو مستلق في استرخاء على كرسى طويل بحديقة داره الصغيرة برمل الأسكندرية . ولم يجد الذين استقدمهم صوت الرصاصة إلى حيث جثته غير ورقة صغيرة ملقاة أمامه ، ومكتوب عليها بيت زهير بن أبى سلمى بعد تحويره إلى :

سحمت تكاليف الحياة ومن يعش
(ثلاثين) حولاً لا أبا لك يسام

تساءل زكى نجيب محمود وهو يروى هذه الواقعة أيضاً :

« أحقا ستم هذا الشاب الفتي حياته الخصيبة
فانتحر ؟ » .

وتضاربت الأقوال حول مصرع الشاعر فخرى أبو السعود . فقد صرحت أسرته بأنه مات برصاصة طائشة من رصاص مسدسه أثناء إصلاحه ولكن المجلات الأدبية روت الحادث على أنه انتحار . فقد نشرت « الرسالة » النعى التالى :

عاد أبو السعود عام ١٩٣٤ ومعه زوجته الانجليزية ، وعين مدرساً بمدرسة العباسية الثانوية بالأسكندرية ، ثم نقل بعد فترة إلى مدرسة الرمل الثانوية بالأسكندرية أيضاً ، وظل بها حتى وفاته ، وأنجب ولداً ، لا ندرى - على وجه التحقيق هل أنجبه في إنجلترا أم في الأسكندرية .

الكلام ، شديد الخجل ، لا تبدو عليه سنه . ويقول أيضاً أنه كان « يؤثر السيرة على الجلوس ، وكان شديد النفور من المجتمعات ، ولا أذكر أنني رأيته مرة في مقهى أو منتدى . . فكان يقسم فراغه بين التريض والقراءة والكتابة . والظاهر أن ذلك كان يرجع إلى طبيعته الهادئة . فقد كان يكره الضجة ويتجنب الناس » وكان يحفظ - كما يقول - جل ديوان البارودى وغناراته ، ويؤثر من الشعراء القدامى أبا تمام وبعض شعراء الجاهلية ، ولا سيما طريقة بن العبد ، كما كان يؤثر العقاد على شوقى وحافظ ، وينظم الشعر في سيره ، فتراه يغمغم بكلام لا تستبينه لانخفاض صوته ، حتى إذا جلس كتب ما قال ، ولا يزال كذلك حتى يتم القصيدة . وكان في الوقت نفسه يكره النقد ، ويضيّق بملاحظاته . .

على هذا النحو عاش أبو السعود في الأسكندرية منذ عودته ، ولكنه عاد ليكتب شعراً ونثراً بنهم كبير على حد تعبير الدكتور زكى نجيب ، « وكأنما تستعر في نفسه رغبة التجديد في الأدب العربى ، فما أراد أن تذهب قراءته في الأدب الانجليزى سدى ، فامتشق القلم وأخذ ينشر المقالات عشرات عشرات يقارن فيها الأدب العربى بالأدب الانجليزى ، ويغمز آناً بعد آناً بما يريد لنا من الإصلاح » .

يقول الدكتور زكى نجيب محمود « إن النشاط الفياض كان أخص خصائص تلك الحياة الفريدة ، أثناء إقامة أبي السعود بالأسكندرية وحسبك أن تعلم أنه لا يفتر لحظة واحدة من نهاره وصدر ليله ، يصحوفى الصباح الباكر فيعدو ساعة أو ساعتين في شارع الكورنيش ، ويعود إلى داره ليأكل طعام إفطاره ، ثم يقصد إلى المدرسة يباشر واجبه في إخلاص محمود ، فإذا ما خلت له ساعة بين ساعات الدرس أسرع إلى ملعب التنس يملأ فراغه لعباً طروباً ، ثم لا يكاد يفرغ من عمله حتى تراه يعدو عدواً إلى البحر يسبح بين أمواجه ، فإن أقبل المساء أوى إلى داره ، وأخذ يطالع حتى ساعة متأخرة من الليل . وكانت زوجته الإنجليزية خير زميل ومعين ، تشاركه اللعب والسياسة والقراءة ، فقد كانا زوجين اثلتفا في نغم جميل ، يعجبها ما يعجبه ، وتميل إلى ما يميل إليه ، وبلغا من هذا الاتساق العجيب حدّاً بعيداً ، حتى حرما على نفسيهما معا منذ أعوام أكل اللحم بكافة صنوفه والاكتفاء بأكل الخضضر ، لأن فقيدنا وزوجه لا يسيغسان إراقة الدماء ! »

ويقول الشاعر أحمد فتحى مرسى في مقاله السابق إن أبا السعود كان « ضئيل الجسم ، قصير القامة ، قليل

المكبوتة من جهة ، وما أخذ به نفسه من جد وبعد عن مشاركة الناس في دنياهم من جهة أخرى ، فلم تكن الحياة الوداعة الهائنة مجزية للشاعر ولا بمحققة لأمانيه ، وإنما كانت ستاراً جميلاً يراقاً تختبئ آلامه وراء نضرتها وتثور رغباته من خلال ورودها ، حتى بلغ به الملل من رتابة الحياة غايته . وعشاً حاول أن يضيف على هذه الحياة لوناً من التعقل والرضا بالواقع حتى يستسيغها ويرضى عنها رضاً لا إكراه فيه . فكثيراً ما أعلن سخطه وعبر عن قلقه ولم يعد يرى في الطبيعة إلا صورة مجسمة يشعها للظلم الذي يتغلغل في كل ظاهرة يمكن أن تلمحها العين .

وانتهى القبانى في تحليله لشعر أبي السعود إلى أن الجدار الذي أقامه من ارادته قد انهار « لأن مقدماته لم تكن أصيلة ، نابعة من أعماقه . لقد كان كل ما يرتديه من أردية الصلابة والجدية والتعقل ، كان كل ذلك وافداً عليه ، بتأثير من عوامل شتى ، قد يكون منها أثر بيئته وتربيته ، وقد يكون منها عوامل أخرى لم ننتد إليها بعد ، وحتى إقامته في إنجلترا لم تجد في إقامة توافق بينه وبين المجتمع المفتوح الذي وفد إليه ، بل لعله كان هناك أكثر نقورا ، أجل فقد كان في إنجلترا يعيش منزلاً إلا من تلك التي صادفته يوماً فاتخذها زوجة ، ذلك لأنه أحس إحساساً سيحاً بأنهم يقومون على التفوقين منا ويضربون للآخرين الأزداء ، وانهم يعتبروننا جميعاً متأخرين جهلة ، ومن هنا كان انزواله عنهم واستعلاؤه عليهم . واعتقد أن فخري أبو السعود استقى من هذا البيع قصائده الوطنية الملتزمة التي تشتعل حماسة ضد الإنجليز والتي كان يبعث بها إلى « الرسالة » لعلها تثير روح العزة والنخوة في أبناء وطنه ، حتى إذا عاد إلى وطنه اصطدم بالفساد الحزبي وتناحر القادة على مصالحهم الخاصة ، وبعد الأمة النسي عن العمل على تحقيق الحرية والاستقلال ، فانطوى على نفسه وفقد الأمل في مجتمعه » .

وهكذا توافرت أمام أبي السعود ، كما يقول القبانى ، كل عوامل النفور من المجتمع والبعد عن الناس ، فضل أمام مشكلاته ولم يهتد إلى حل يريجه ، ولم يجد أمامه غير الموت يناجيه ويدعوه ويصفه بأجل النعوت ويرى فيه الطبيب الأمثل لأدواء البشرية الجاحدة الشريرة . فلما انتزع القدر زوجه وطفله أسقط في يده وكانت هذه هي القشة التي قصمت ظهر البعير .

وهكذا أيضاً نجد ثلاثة من الأسئلة الستة التي أثارها قبل قليل لم تجد من يجيب عليها . ومع أن الشاعر عبد العليم القبانى قد أجاب بذكاء وحساسية — كما رأينا — عن الأسئلة الثلاثة الأخيرة فما زالت الأسئلة الثلاثة الأولى في حاجة إلى من يجيب عنها ، أو من يكشف الحجاب عن حقيقة السبب الذي دفع بأبي السعود إلى الانتحار . وإلى أن يتم ذلك ، يوماً ما ، نكتفى بأن نضيف إلى تحليل القبانى أن أحزان الشاعر قد تجمعت كلها من الماضى والحاضر في لحظة واحدة فيما يبدو ، فأفقدته السيطرة على الحياة وتجاوز أحزانها ، وكان الموت هو النقطة التي تجمعت عندها الأحزان ، أو نقطة التوازن الوحيدة المتاحة أمام المحزون ●

● هل تجاوز سن الثلاثين يشكل حالة السأم التي صرح بها الشاعر ؟

● هل كان الانتحار نوعاً من المواجهة لمأساة فقد الطفل الوحيد أم لمأساة الوحدة والسأم ؟

لقد أشار الدكتور زكى نجيب في مقاله إلى الأثر السىء الذى تركه في نفس الشاعر فقد أمه ، وكذلك الحزن والكرب اللذين انعكسا على بعض شعره . وأشار الشاعر عبد العليم القبانى في كتابه إلى ذلك أيضاً وأضاف أثر انقطاع أخبار الزوجة بعد سفرها وغرق الابن في المحيط ، ثم تساءل : « فهل كانت هاتان الفاجعتان سر مأساته ؟ أم كانتا القشة التي قصمت ظهر البعير كما يقولون ؟ وحاول القبانى أن يجيب عن تساؤله فأشار إلى شعر أبي السعود وما يكشف عنه من صور لأحاسيس وفكره . فقد « كان يأخذ نفسه بالجد الصارم ويتعدى بها عن سفاست الأمور وينقدها أمر النقد وأعنفه » ومعنى ذلك — كما يقول القبانى — « أن الرجل لم يكن يعاني من الفراغ ، فقد كانت حياته ممتلئة . وكان « لا يعرف الالتواء ، قليل الفضول ، لا يعنى إلا بالنافع من الأمور . ورجل هذه صفاته قد يبعد بنا عن مظنة وجود جذور مأساوية في حياته ، يمكن أن تتكاثف وأن تتغلب عليه ، ومن ثم تدفعه إلى الانتحار » .

وقد استعرض الشاعر القبانى بعض ما كتبه أصدقاء الشاعر وزملاؤه السابقون حول خصاله ، وامتلاء حياته وهذونه وانطوائه وقلة ثقته في نفسه وتزمته ووجومه بل ومرجه أحياناً . وأضاف « أن إغراقه في الضحك إذا صادفت النكتة مكاتبها عنده (كما روى عبد الغنى حسن) إنما كان تنفيساً لما كان يشعر به من كبت شديد » ونزید على ذلك أن فخري أبو السعود نفسه يضع أيدينا على انطوائيته هذه بلا قصد عندما يقول في مقدمة إحدى مقالاته النقدية .

« إن الطبيعة هي ألف الشاعر الحميم . . إلى ضلالها يسكن ، وعندها ينفذ أوشاب العيش ، ويستريح فكره الذى أضناه التعب ونفسه التي أضجرتها معاشره الناس » .

ومضى القبانى في تحليل مأساة أبي السعود مستعيناً بما رواه أصدقاؤه من خصاله وما يكشف عنه شعره ، فوجد أنه أمام « رجل تتنازع عوامل نفسية متضاربة فهو عييل في أعماقه إلى الحياة المرحية التي يجيها أصحاب النفوس السوية ، ولكنه انساق — وقد يكون هذا بتأثير عائلي — إلى حياة جادة منفصلة عن مشاركة الآخرين » كما وجد أن شعره يكشف في جلاء عن رؤية خاصة للموت كغاية مثلى لإنهاء الصراع بين النفس ورغباتها



الزيات

« تنعى الرسالة إلى قرائها أديباً من صفوة أدباء الشباب هو الأستاذ فخري أبو السعود ، الشاعر الكاتب ، والمترجم المعلم ، برم رحمه الله بالحياة في ساعة من ساعات الضيق الكارية ، فأطلق على رأسه المسدس ، وهو جالس على كرسیه الطويل في حديقة داره بالأسكندرية . وقد كان يعيش وحده في المدة الأخيرة ، لأن الحرب فصلت بينه وبين زوجته الإنجليزية وولده الوحيد . وقد شاء القدر القاسى أن يغرق ولده مع السفينة التي كانت تحمل الأطفال الانجليز إلى كندا ، وأن تنقطع عنه أخبار زوجته . ولعل في هذه الحادثة الأليمة تفسيراً للدوافع الخفية التي دفعت هذا الشاب القوي الفتي إلى الانتحار وهو في سن الثلاثين ، رحمه الله رحمة واسعة ، وعوض مصر عن أدبه وشبابه خير العوض » .

وقد أخذ بهذه الرواية الدكتور زكى نجيب محمود والشاعران أحمد فتحي مرسى ومحمد عبد الغنى حسن الذين كتبوا فور مصرع الشاعر . غير أن الرواية ذاتها تثير أكثر من سؤال :

● هل كان ثمة نزاع بين أبي السعود وزوجته أدى إلى المخاطرة بالسفر مع طفلها وقت الحرب ؟

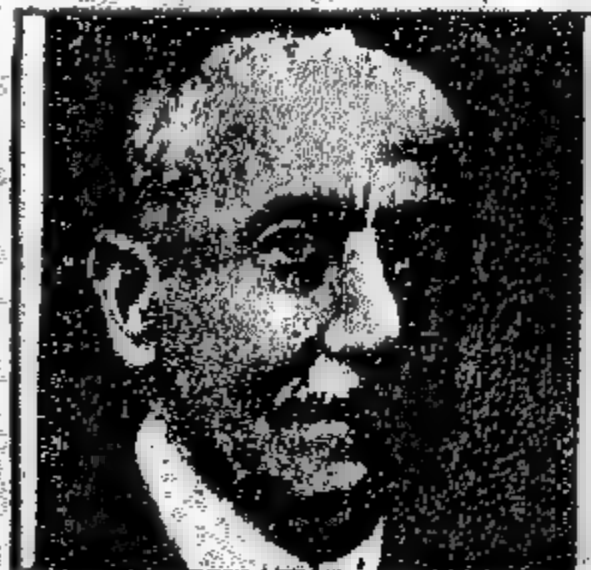
● هل كان الطفل سيأمن خطر الحرب في كندا أكثر مما لو بقى في مصر ؟

● لماذا بقيت الزوجة في بلدها ، وأرسلت طفلها إلى بلد آخر ، تاركة الزوج في بلده ؟

● هل كان السأم هو الدافع الوحيد لانتحار الأب ؟



زكى نجيب



أحمد فتحي



محمد عبد الغنى

هذه فقرات مختارة من أطول رسالة من رسائل الكندي ، فيلسوف العرب وأول فلاسفة الإسلام (توفي ٢٥٢ هـ) ، كتبها في الفلسفة الأولى للخليفة المعتصم بالله الذي ولي الخلافة بين عام ٢١٨ هـ وعام ٢٢٧ هـ .

والرسالة تحدث عن الفلسفة وغايتها ، وما يجب أن يكون عليه الفيلسوف الكامل . وللأسف عند شرف بوجه عام على جميع العلوم ، والشرف الأعلى على فروع الفلسفة جميعاً إنما هو للفلسفة الأولى - أو الميتافيزيقا في لغة اليونان - التي هي علم الحق الأول الذي هو علة كل حق . والرسالة تتناول موضوعات الفلسفة الأولى - كالوجود والواحد والزمان والمكان والعلل الأربعة - ، ولكنها تعدّ في جللتها دفاعاً عن الفلسفة - التي هي علم الأشياء بحقيقتها - وتعبيراً عن الحكمة العالية التي جعلت الروح العربية الإسلامية تنقف من الأفكار الأجنبية عنها موقف التفتح والعرقان والتقدير مادامت تتسم بسمه الحق . لأنه لا شيء أولى بطلب الحق من الحق كما يقول الكندي نفسه .

ونترك للقارئ أن يقارن بين هذا النص المقتبس من الكندي ونص أقدم منه لأرسطو - لا شك أن الكندي نفسه لم يعرفه لأنه ظل مفقوداً منذ العصور القديمة - ليرى مدى التشابه بينهما ، إلى حد التطابق في بعض الأحيان - في الإعلاء من شأن الحق أياً كان مصدره ، والدفاع عن « الحكمة » ضد خصومها الذين يلزمون بالاعتراف بها سواء أثبتوها أم أنكروها .

كتاب الكندي إلى المعتصم بالله في الفلسفة الأولى

وسهلوا لنا المطالب الحقيقة الخفية ، بما أفادونا من المقدمات المستهلة لنا سبيل الحق ؛ فإياهم ، لو لم يكونوا ، لم يجتمع لنا ، مع شدة البحث في مبدؤنا كلها ، هذه الأوائل الحقيقة التي بها نخرجنا إلى الأواخر من مطلوباتنا الخفية ؛ فإن ذلك إنما اجتمع في الأعصار السالفة المتقدمة عصراً بعد عصر إلى زماننا هذا ، مع شدة البحث ولزوم الدأب وإثبات التعب في ذلك .

وغير ممكن أن يجتمع في زمن المرء الواحد ، وإن اتسعت مدته ، واشتدّ بحثه ، ولطف نظره ، وأثر الدأب ، ما اجتمع بمثل ذلك من شدة البحث وإطاف النظر وإثبات الدأب في أضعاف ذلك من الزمان الأضعاف الكثيرة .

فأما أرسطوطالس ، مبرز اليونانيين في الفلسفة ، فقال : ينبغي لنا أن نشكر آباء الذين أتوا بشيء من الحق ، إذ كانوا سبب كونهم ، فضلاً عنهم ، إذ هم سبب لهم ، وإذ هم سبب لنا إلى نيل الحق - فما أحسن ما قال في ذلك !

وينبغي لنا أن لا نستحي من استحسان الحق واقتناء الحق من أين أتى ، وإن أتى من الأجناس القاصية عنا والأمم المبينة [لنا] ، فإنه لا شيء أولى بطالب الحق من الحق ، وليس [ينبغي] بخس الحق ، ولا تصغير بقائه ولا بالآتي به ، ولا أحد بخس بالحق ، بل كل يشرفه الحق .

لأن كل علة إما أن تكون عنصراً ، وإما صورة ، وإما فاعلة ، أعني ما منه مبدأ الحركة ، وإما متممة ، أعني ما من أجله كان الشيء .

فبحق ما سمي علم العلة الأولى : « الفلسفة الأولى » ، إذ جميع باقي الفلسفة منطوق في علمها ، وإذ هي أول بالشرف ، وأول بالجنس ، وأول بالترتيب من جهة الشيء الأيقن علمية ، وأول بالزمان ، إذ هي علة الزمان .

ومن أوجب الحق ألا نذم من كان أحد أسباب منافعتنا الصغار الهزلية ، فكيف بالذين هم أكبر أسباب منافعتنا العظام الحقيقية الجلدية ؛ فإنهم ، وإن قصروا عن بعض الحق ، فقد كانوا لنا أنساباً وشركاء فيما أفادونا من ثمار فكرهم التي صارت لنا سبلاً وآلات مؤدبة إلى علم كثير مما قصروا عن نيل حقيقته ، و [لا] سيما إذ هو بين عندنا وعند المبرزين من المتفلسفين قبلنا من غير أهل لساننا أنه لم ينل الحق - بما يستأهل الحق - أحد من الناس بجهد طلبه ، ولا أحاط [به] جميعهم ؛ بل كل واحد منهم ، إما لم ينل منه شيئاً ، وإما نال منه شيئاً يسيراً ، بالإضافة إلى ما يستأهل الحق . فإذا جمع يسيراً ما نال كل واحد من الناقلين الحق منهم ، اجتمع من ذلك شيء له قدر جليل .

فينبغي أن نعظم شكرنا للآتين ييسر الحق ، فضلاً عما نل بكثير من الحق ، إذ أشركونا في ثمار فكرهم

أطال الله بقاءك يا ابن ذري السادات وعسى السعادات ، الذين من استمسك بهديهم سعد في دار الدنيا ودار الأبد ؛ وزينك بجميع ملايس الفضيلة ، وطهرتك من جميع طبع الرذيلة !

إن أهل الصناعات الإنسانية منزلة وأشرفها مرتبة صناعة الفلسفة ، التي حذاها علم الأشياء بحقائقها بقدر طاقة الإنسان ، لأن غرض الفيلسوف في علمه إصابة الحق وفي عمله العمل بالحق ، لا الفعل سرمداً ، لإنا نملك ، ويتصرم الفعل ، إذا أنهينا إلى الحق .

ولسنا نجد مطلوباتنا من الحق من غير علة ؛ وعلة وجود كل شيء وثباته الحق ، لأن كل ما له إنية له حقيقة ؛ فالحق اضطراراً موجود ، إذن ، لإتيان موجودة .

وأشرف الفلسفة وأعلاها مرتبة الفلسفة الأولى ، أعني علم الحق الأول الذي هو علة كل حق ؛ ولذلك يجب أن يكون الفيلسوف التام الأشرف هو المرء المحيط بهذا العلم الأشرف ، لأن علم العلة أشرف من علم المعلول ؛ لأننا إنما نعلم كل واحد من المعلومات علماً تاماً ، إذا نحن أحطنا بعلم علته .



هذه فقرات من كتاب لأرسطو ظل أكثر من عشرين قرناً في عداد المفقودين ! ومع أن المؤلفين ومؤرخي الفلسفة القدامى والمحدثين قد عرفوا عنوان الكتاب - وهو الحث على التفلسف ، أو البروتر بيتنقوس - وبيان ضرورته للحياة الانسانية السعيدة الكاملة ، ومع أنهم كذلك قد اقتبسوا منه عبارة ذاعت شهرتها حتى يومنا الحاضر وهي هذه العبارة التي تقول « إما أن التفلسف ضروري ، ولا بد عندئذ من التفلسف ، وإما أنه غير ضروري ، ولا بد أيضاً من التفلسف لاثبات عدم ضرورته ، وفي الحالتين ينبغي التفلسف !

فإن الكتاب بقي منقوداً يُمَثِّلُ له على أثر . وقد ظهر أول حيط يهدي إليه عندما افترض الباحث الانجليزي بايوتير - وذلك قبل حوالي مائة سنة - أن أحد النصوص التي وجدها عند أحد فلاسفة الأفلاطونية المحدثة (وهو بابيليخوس في رسالة جعل لها عنوان كتاب أرسطو الضائع نفسه !) يمكن أن يكون للمعلم الأول . وانطلقت عجلة البحث والتحقيق من هذا النص والتثبت من لغته ومفرداته وتعبيراته الأرسطية حتى تم التوصل قبل حوالي ربع القرن إلى إعادة بناء النص الأصلي ، كما تم اتفاق العلماء على صحة نسبته أو نسبة الجزء الأكبر منه لأرسطو . والكتاب كله يدور حول العبارة التي قالها أفلاطون على لسان سقراط في محاوره « الدفاع » : إن الحياة الخالية من التأمل والنظر لحياة لا تليق بالإنسان ، كما يؤكد أن الحكمة والبصيرة والتفكير النظري الخالص هو المهدف ، الأسمى من حياة الانسان ، لأن التفكير والمعرفة لذاتها هما الغاية من حياته على الأرض ، وهما الجانب الألهي الخالد الذي يجعله سيد الكائنات . وإليك هذه المختارات من النص الذي نقلته عن اليونانية القديمة والترجمة الألمانية الحديثة :-

دعوة للفلسفة

ارسطو



إن تطلعك للمعرفة ، أي عزيزي ثيميسون ، وسيمك إلى الرفعة والحياة السعيدة أمور أعلمها عن طريق السماع ، وإن لمقتنع بأنه ما من أحد يملك أنسب مما تملك من ملكات تعينك على الإقبال على الفلسفة ، فأنت غني ، بحيث يمكنك أن تنفق على تعلمها ، وأنت كذلك تحتل مكانة مرموقة . ويعتقد معظم الناس أن الحياة السعيدة تعتمد على امتلاك الخيرات الخارجية ، وهم لا يذهبون إلى هذا الرأي بغير مبرر ، فنحن نلاحظ أن بعض الناس يوفقون في جميع شئونهم ويبلغون النجاح على الرغم من حقهم . ولا شك أنك صادفت في حياتك حالات أخرى حدث فيها العكس وقد يمكنك ، من معرفتك بالماضي أو من تجربتك الخاصة ، أن تذكر عدداً من الوقائع التي كان فيها الفرق سبباً للسقوط : لقد عرفت رجالاً أسرفوا في الثقة بالثروة والحظ والقوة ، وهذا قضى عليهم بالإنحدار إلى هاوية الشقاء . وعلى قدر تفوقهم السابق في النجاح يشتد عمق إحساسهم بالإخفاق وسوء الحظ ويشعرون بالخل من أن وضعهم الحاضر لا يحفزهم على النهوض بما يروونه واجباً مفروضاً عليهم .

ولما كنا نلمس نكد الطالع الذي يلزم هؤلاء الناس ، فإن علينا أن نحاشي مثل هذا القدر ونعلم أن السعادة في الحياة لا تقوم على امتلاك الثروة الكبيرة ، وإنما تعتمد على الحالة النفسية الطيبة . وكذلك الأمر فيما يتعلق بالجسم ، فلن يصف إنسان أحداً من الناس بأنه « مبارك الحظ من الآلهة » لمجرد أنه يرتدى ثياباً فخمة ، بل سيخلع هذه الصفة على من وهب الصحة وتمتع بالخراج الصحيح ، حتى ولو لم يكن له أدنى نصيب من الزخرف الخارجي .

وبالمثل لا يصف المرء نفساً بأنها سعيدة إلا إذا كانت نفساً مثقفة ، ولا إنساناً بالسعادة إلا إذا كان مهذباً ، ولكننا نمنع هذه الصفة عمق يتحلى بمظاهر الزينة الفخمة دون أن يكون له أية قيمة في ذاته . ويصدق

هذا أيضاً على الحصان ، فمهما يكن من لجانه الذهبي وحلاه الثمينة فلن نضفي عليه أية قيمة ما دام لا يصلح لشيء غير ذلك ، وسنفضل عليه حصاناً آخر نتوسم فيه الصفات الطيبة . ثم إن من عادة المنحطين من الناس إذا حصلوا على ثروة طائلة أن يقدروا قيمة هذه الثروة تقديراً يفوق تقديرهم لخيرات النفس ، وهذا هو أحقر شيء يمكن تصوره . ولو ظهر سيد في مظهر من هو أقل شأناً من خدمه لأصبح عرضة للسخرية والاستهزاء ؛ وكذلك يتحتم علينا أن نحشر في زمرة التمساء أولئك الذين يعملون لاكتساب الثروة أهمية تفوق العناية بطباعهم وأخلاقهم . والواقع أن هذه هي الحقيقة ، فالتخمة ، كما يقول المثل السائر تلد الغطرسة ، وإذا ما اقترن النقص في التربية بالقوة والسلطة تولد عن ذلك الجنون ، وأولئك الذين ساءت نفوسهم لن يفهمهم الثراء ولا القوة ولا الجمال شيئاً ، بل كلما توفرت هذه الأمور ازداد ضررها على صاحبها عمقاً ، وذلك إن لم تقترون بالتبصر والحكمة . إن المثل القائل « لا تعط السكين للطفل » يعني ألا تضع القوة في أيدي الرعاع . والتبصر الفلسفي - وهذا ما سوف يوافقنا عليه الجميع - هو ثمرة الجهد الجاد والبحث عن الأشياء التي تؤهلنا الفلسفة للبحث عنها . لهذا يتحتم علينا - دون لجوء إلى محاكات لفظية - أن تفلسف .

دعنا نسأل الآن لأي موضوع الفكر القائمة قد أوجدنا الله ؟ عندما سئل فيثاغورس عن هذا أجاب بقوله : « لكي أتأمل السماء » . وقد تعود أن يصف نفسه بأنه إنسان يتأمل السماء وأنه إنما جاء إلى الحياة من أجل هذا الغرض . ويروي أيضاً عن انكسار جوارس أنه سئل عن المهدف الذي يمكن أن يبتغيه الإنسان من مولده وحياته فأجاب بقوله : « لكي يتأمل السماء والنجوم الطالعة فيها والقمر والشمس » ، وكان كل ما عدا ذلك لا يستحق عناد الجهد . هكذا يكون فيثاغورس قد زعم بحق أن كل إنسان قد أوجده الإله لكي يعرف وينظر ويتأمل . ومواء أكان موضوع هذه

المعرفة هو نظام الكون أو أي طبيعة أخرى ، فذلك أمر قد نفحصه فيها بعد ، ويكفي الآن ما قلناه ليكون أساساً نعتمد عليه . وما دامت الغاية - بمقتضى الطبيعة - هي ملكة التعقل ، فإن أفضل الأشياء هو استخدامها في التدبر والتفكير .

إننا جميعاً متفقون في الرأي على أن أرفع الرجال خلقاً وأشدهم بطبيعة قوة هو الذي ينبغي أن يتولى الحكم ، كما أننا متفقون على أن القانون وحده هو الحاكم والسيد ، ذلك القانون الذي يعبر منطوقه عن حكمة وبصيرة . ومن ذا الذي يمكنه أن يمثل لنا بمثابة الدليل الهادي إلى الخير غير الإنسان الحكيم في خلقه وسلوكه ؟ إن الأمر الذي يختاره ، حين يتم اختياره على أساس من الروية والعلم ، هو الخير ، أما الضد المخالف له فهو الشر . إن جميع الناس يميلون إلى اختيار ما يلائم طباعهم ، فالعادل يختار الحياة العادلة ، والشجاع حياة الشجاعة ، والبصير العاقل حياة التبصر والعقل . ومن هذا يتضح كذلك أن الإنسان الذي وهب ملكة العقل سيختار الفلسفة ، لأن التفلسف هو مهمة هذه الملكة .

ومن هذا الحكم الصادر بأقصى درجة من اليقين يتبين أن ملكة التعقل هي أسمى الخيرات جميعاً . ويستطيع صدق هذه القضية مما سيأتى قوله . إن التأمل والمعرفة جديران بأن يسعى إليهما الإنسان ، إذ بهما يستحيل على المرء أن يحيا الحياة التي تليق بإنسانية . ولكنها كذلك نافعان للحياة العملية ، فما من شيء يمكن أن يبدو لنا خيراً إن لم تتحقق الغاية منه عن طريق التدبر والنشاط العاقل الحكيم . وسواء أكانت الحياة السعيدة تكمن في البهجة والهناء أو في الفضيلة والسمو الخلقى أو في التعقل وممارسة العقل فلا بد للإنسان في كل هذه الأحوال من أن يتفلسف ، لأننا لا نتوصل إلى الرأي الواضح في كل هذه الأمور إلا عن طريق التفلسف .

إن التفكير الذي نحتاج إليه لمجرد الحياة ليس - في رأيي - هو نفس التفكير الذي نحتاج إليه للحياة الكاملة . ولا بد أن نلتزم العذر للرجل العادي إذا

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شمس

وفجأة نبح الكلب .

لعل عبد الحميد الديب داس عليه بقبابه الخشبي . ولعل الكلب استوحش المكان الصامت الذي خيمت عليه رهبة الامتحان .

ولكن الذي حدث هو أن الكلب بعد نباحه ، هاج وثار وبدأ يجرى بين الصفوف ، وحدث هرج ومرج ، وفتح المراقب باب الغرفة ليخرج الكلب . . . ويخرج معه صاحبه عبد الحميد الديب الذي أخذه إلى ناظر المدرسة ليخرجه من باب دار العلوم بلا رحبه .

طالب يضع في قدميه قبابا ويأتى إلى الامتحان ومعه كلب ؟!

ومنذ تلك اللحظة ضاع عبد الحميد الديب الشاعر الأديب . . وضاع في شوارع القاهرة .

كان ينام على دكة خشبية في قهوة أو في ركن من أركان مسجد الحسين رضى الله عنه . . وأصبحت دنياه البائسة لا تكاد تبعد عن ميدان الحسين إلا في اختراقه شارع الأزهر وميدان العتبة الخضراء وبدايات شارع محمد على . . وقد تمتد رحلته إلى مقهى (بار اللواء) أمام مبنى جريدة الأهرام القديم بشارع مظلوم حيث يجلس الباشوات الكبار والصحفيون والكتاب والشعراء من المرسوقين .

ولكن المكتبة التجارية في أول شارع محمد على كانت منصدة في بعض الأيام حين يأتى إليها عباس محمود العقاد ، ويمضى يوما حيث كانت تنشر كتبه ، وكان من عادة العقاد ان يتناول طعامه ويقضى شعره في هذه المكتبة .

وفي يوم صدر للعقاد كتاب جديد . وأتاه عبد الحميد الديب مستأنسا فأجلسه معه وأطعمه ، ثم كتب اهداءات على نسخ الكتاب لأصدقائه وطلب منه توصيلها إليهم ، واعطاه أجر المواصلات . وأتعب الرحلة في انحاء القاهرة . وحمل عبد الحميد الديب الكتب وذهب .

وبعد لحظات جاء أحد تجار الكتب على سور الأزبكية ومعه حزمة الكتب كما هي ، وقال للعقاد :

— لقد باعنى أحد الأفندية هذه الكتب ووجدت عليها اهداءات إلى كبار أدباء وعظماء البلد . . فلم تطاوعنى نفسى على تمزيق الأهداء وبيعها على السور . ودفع العقاد ثمن كتبه لبائع الكتب التى باعها له عبد الحميد الديب .

ما أكثر نوادر هذا الشاعر البائس . . والحديث ذو شجون ●

كان عبد الحميد الديب طالبا في دراسة دار العلوم ، وكان يسكن في غرفة من بيت تستأجره امرأة جزارة من وزارة الأوقاف في حارة (عمر شاه) بالسيدة زينب .

وفي يوم الامتحان النهائى استعد عبد الحميد وارتنى ثيابه ، وتأهب للخروج من الحارة إلى ميدان السيدة ثم شارع المبتديان ثم دار العلوم . . وقد طال انتظاره لهذا اليوم الفاصل في تاريخ حياته .

وبحث عن حذائه في الغرفة فلم يعثر عليه . . فاستجد بالمرأة الجزارة التى نصحته بوضع القيقاب في قدميه بدلا من الحذاء حتى لا يضيع الوقت . . وسمع كلامها . . وخرج .

وكان في بيت الجزارة كلب أليف تبع عبد الحميد الديب أثناء الطريق ، وظل ملازما له حتى دخل من باب دار العلوم . واجتاز فناء المدرسة ، والكلب يتبعه ، وكان الجرس يدق مؤذنا ببدء الامتحان .

دخل الطلبة قاعات الامتحان مسرعين . . دمعهم عبد الحميد الديب ومعه الكلب ، الذى ربح تحت قدميه عند المنضدة في هدوء .

ووزعت أوراق الامتحان وأوراق الأسئلة . . وبدأ كل شيء هادئا . فلم يلاحظ أحد قيقاب الديب ولا كلب الديب .

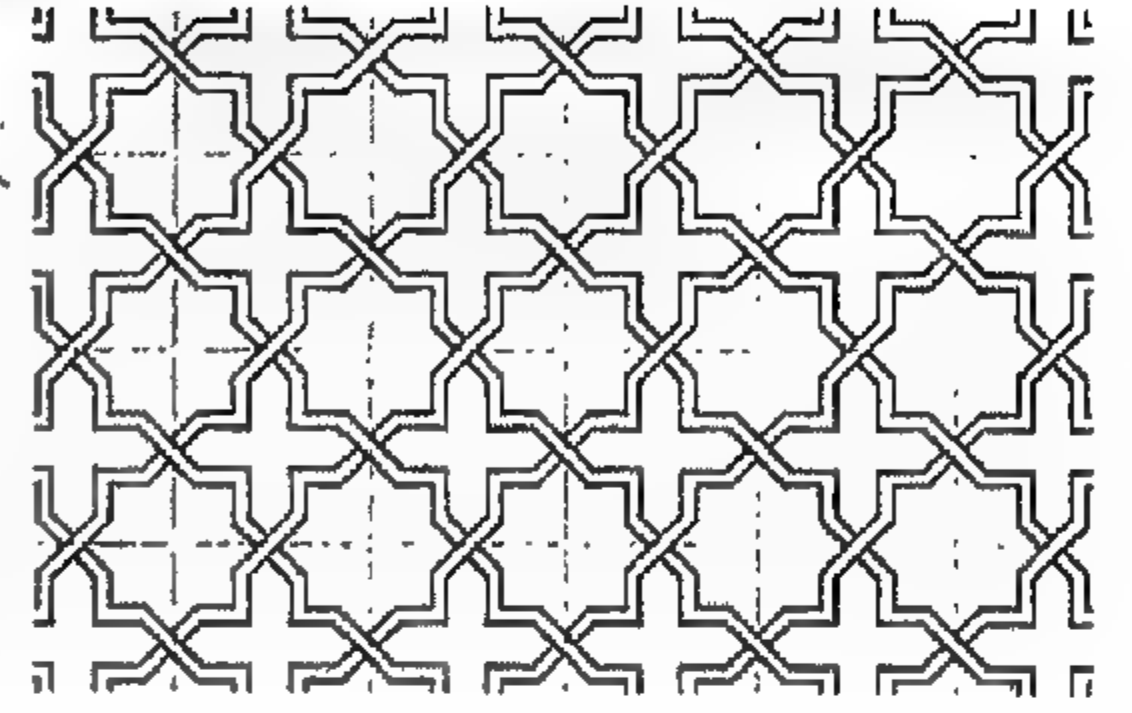


عقاد

قصر جهده على الجانب الأول ، صحيح أنه يصل من أجل الحصول على السعادة في الحياة ولكنه يشعر بالابتهاج إذا تمكن من مجرد العيش . وإذا وجد إنسان بالحياة بآى ثمن ، فإن من المضحك يرفض أن يرضى الا يتحمل كل جهد ويشق على نفسه بكل وسيلة لكي يحصل على ملكة التفكير التى تمكنه من معرفة الحقيقة . وفى وسعنا أن نعرف نفس الشيء مما سياتى بعد إذا استطعنا أن ننظر إلى الحياة البشرية نظرة خالصة . عندئذ سنكتشف أن جميع تلك الأشياء التى تبدو للناس عظيمة ليست سوى لعب بالظلال . ولهذا يقال أيضا بحق أن الإنسان عدم وألا شيء مما يخص الإنسان له ثبات أو دوام . فالقوة والعظمة والجمال أشياء مضحكة ولا قيمة لها ، وهى لا تبدو لنا على هذه الصورة إلا لعجزنا عن رؤية أى شيء رؤية دقيقة . ولو استطاع أحد أن يبلغ من حدة البصر مبلغ لينكوبس الذى يروى عنه أنه كان ينفذ بصره خلال الجدران والأشجار ، فهل كان في مقدوره أن يمتثل رؤية رجل مثل الكبياديس المحتفى به إذا رأى معه كل البؤس الذى ركب منه ؟ إن الشرف والشهرة اللذين اعتاد الناس على السعى وراءهما أكثر من أى شيء آخر ، يطفحان في الواقع بحق لا يوصف ، لأن من رأى شيئا من الأمور الأبدية سيجد من السذاجة أن يبذل جهدا في سبيل هذه الأشياء . وأى شأن من شئون الإنسان دائم أو طويل العمر ؟ إن ضعفنا وقصر حياتنا هما — في رأى — اللذان يجعلان هذا الشيء يبدو لنا عظيما . لو أخذنا هذا في الاعتبار فمن ذا الذى يملك بعد ذلك أن يزعم أنه سعيدا ومباركا — من منا نحن الذين نشأنا سواء بحكم الطبيعة منذ البداية (كما يقال عندما يسمح لأحد الناس بالانتهاء إلى عبادة الأسراء) وكان علينا أن نكفر عن ذنب جنيته ؟ ألا إنها لحكمة إلهية من القدماء عندما قالوا إن على النفس أن تقدم الكفارة وأن حياتنا عقاب لنا على ذنوب كبيرة ارتكبتها ، وإن الصورة التالية لتوضح في رأى ارتباط النفس بالجسم توضيحا تاما . فكما يروى عن الثوريين من أنهم كثيرا ما كانوا يلجأون إلى تعذيب المساجين بربط الأحياء منهم . بجثث الموتى بحيث يجعلون الوجه في مواجهة الوجه ويقيدون العضو بالعضو ، فكذلك يبدو أن النفس منتشرة في الجسد وملتبقة بكل أعضائه الخاصة . وإذن فليس عند البشر ما هو إلهى أو مبارك سوى هذا الشيء الواحد الذى يستحق وحده أن يبذلوا الجهد من أجله وأقصد به ما يوجد فينا من العقل وملكة التفكير . ويبدو أنه هو وحده الخالد ، وهو وحده الإلهى من كل ما ينطوى عليه كيانه . وأن حياتنا ، على الرغم من أنها بطبيعتها شقية ومضنية ، قد نظمت بفضل قدرتنا على المشاركة في هذه الملكة — تنظيما من الروعة حذاً يجعل الإنسان يبدو إلهيا بالقياس إلى سائر الكائنات الحية . ذلك أن الشعراء يقولون بحق : « ان العقل هو الإله الكامن فينا » ، كما يقولون أن حياة الإنسان تنطوى على جزء من الإله ، هكذا ينبغى على الإنسان إما أن يتفلسف أو يودع الحياة ويمضى من هنا ؛ إذ يبدو أن كل ما عدا ذلك إنما هو لثرثرة حقاء ولغو فارغ ●

قراءة تشكيلية

محمود الهندي



زخرفة مركبة على نسج مربعات

الفنان المزهرف العربي
اللوحة وحدة زخرفية « النجمة ثمانية الأضلاع »

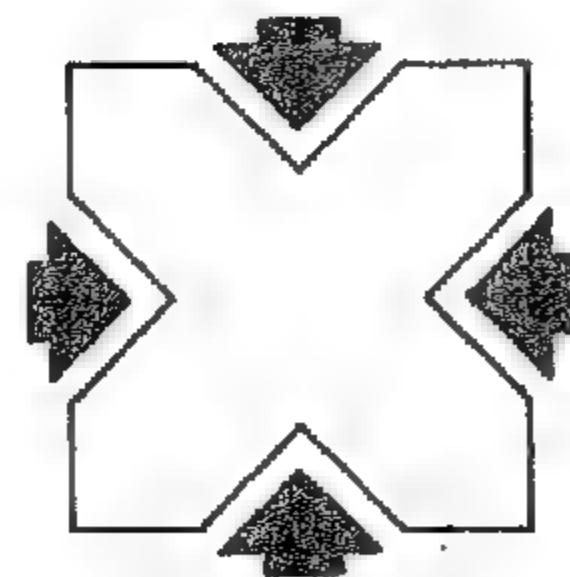
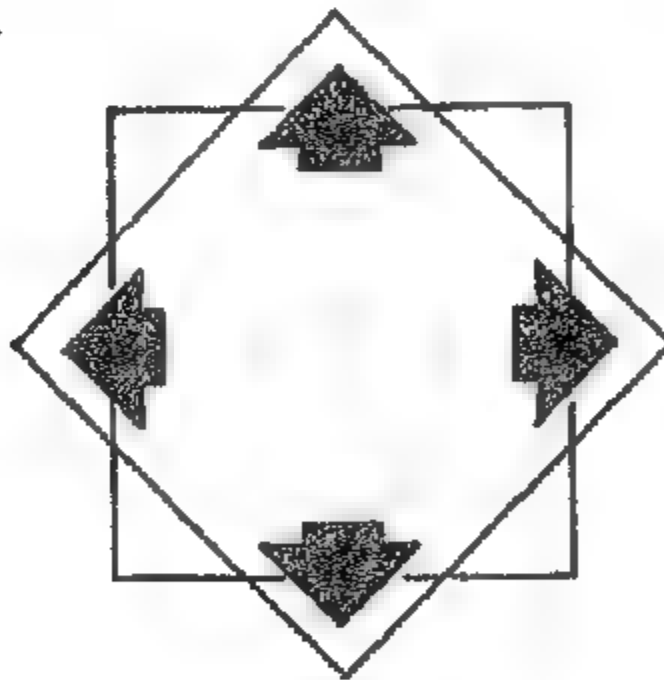
إن تحليل أبسط الوحدات الزخرفية لعمل قراءة تشكيلية نوع من المغامرة ، ولكن المغامرة ضرورية .

يمكننا تقسيم الوحدة الزخرفية إلى نوعين من الخطوط : النوع الأول تمثل خطوط ظاهرة يمكن أن نطلق عليها صراحة « الخيوط » ، والنوع الثاني تمثل خطوط وهمية يمكن أن نطلق عليها مجازاً « النسيج » .

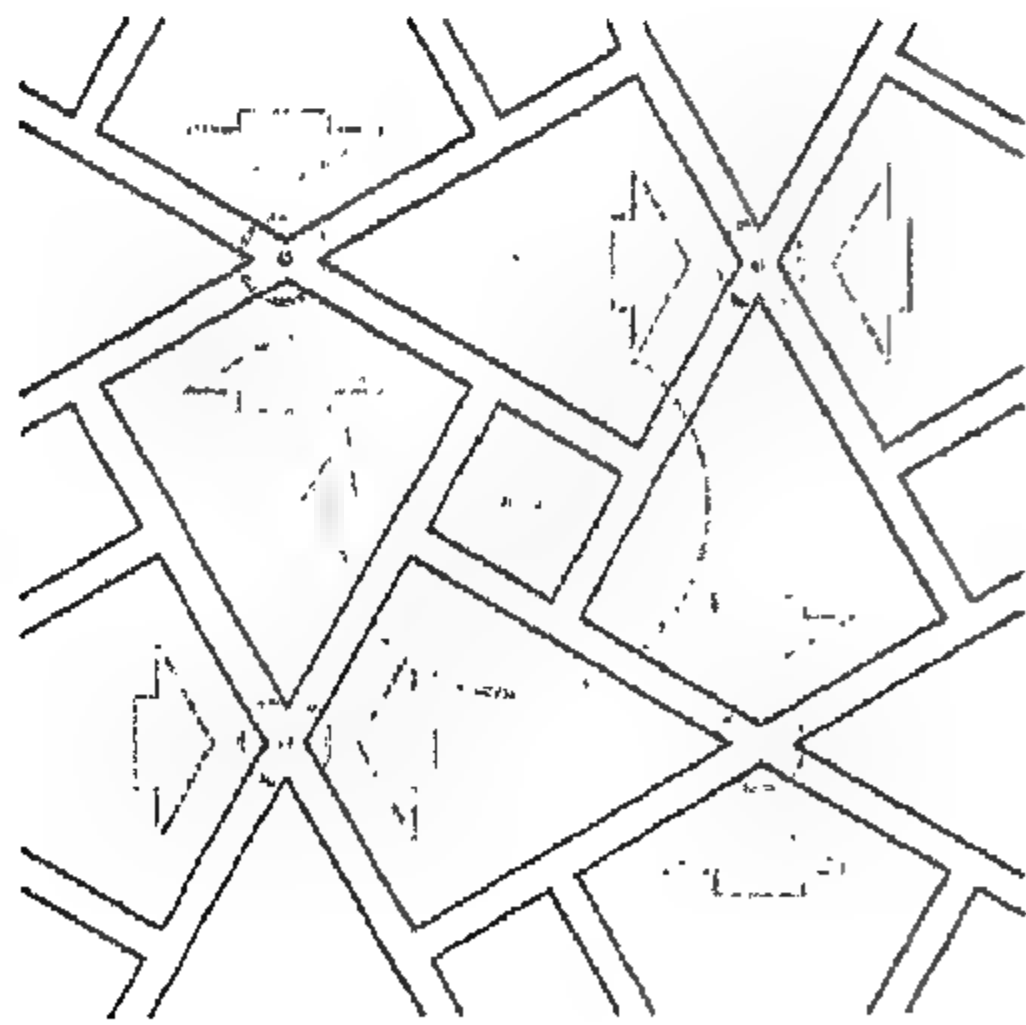
نحن بصدد مربعين متحابكين ، تتوسطهما نقطة ارتكاز خادعة ، تتشابه وتلقى فيها خطوط النسيج ، ويصعب تحديد كونها تحاول الغور للأعماق ، أو هي تصبو للبروز عن السطح . يتداخل المربعان ، فإن زادت حركتهما صارا أقرب للدائرة ، وإن تباطأت الحركة استطعنا تأملهما ، فالأول مربع مسطح ذو بعدين ، أضلاعه رأسية وأفقية ، يعطى الانطباع بالاستقرار والسكون ، أما المربع الثاني فهو غير مستقر ، لا يقف على قاعدة ، يدفع زميله محاولاً الخروج منه ، متمرداً عليه ، مولداً منطقة توسع فضائية ، ونرى المربع الآخر في محاولة دفاع مستميتة ، يتفاعل معه مولداً منطقة انقباض ، ومن خلال الصراع بين التوسع والانقباض ، نتيجة الحركة الدائرية للخيوط ، تتولد حركات إيقاعية ، وتبدو للوهلة الأولى كأنها إيقاعات منتظمة في مجملها ، لكنها في الواقع غير عملة ، وغير رتيبة ، فواحد من المربعين هو ذاك المنغرس بزوايته السفلى في الفضاء متحدياً قانون الجاذبية ، ومفتقداً شكله الحقيقي ، متناقضاً مع زميله الصريح المستكين .

والمزهرف العربي في هذه الزخارف يلجأ إلى إنعاش مساحاته المسطحة بالألوان ، مؤكداً الصراع بين القائم والناقص ، بين السالب من المسطحات ، والموجب من الخطوط - الخيطية والنسيجية على حد سواء - ، والمساحات الزخرفية رغم تشابهها كجزئيات إلا أنها عند تجميعها الكلي ، تسير وفق قانون عام تختلط فيه مجموعة من الإيقاعات المختلفة ، والتي تمثل كل منها إيقاعاً مستقلاً لتكون النسيج العام الموَّار بالحركة .

من تخطيط المربعين المتحابكين ، نجد للربع اللامع أو غير المستقر يدفع ليخرج من المربع المستقر - وهذا يرمز لفترة توسع



وعكس ذلك نرى المربع اللامع يتفاعل مع المربع المستقر مولداً فترة انقباض .



عدلى رزق الله شاعر الألوان



د. شاعر عبد الحميد



فنان مصري معاصر ، تخرج من كلية الفنون الجميلة في عام ١٩٦١ ، عمل رساماً في مجلات الأطفال التي تصدرها دار الهلال في الفترة من ١٩٦١ حتى ١٩٧١ ، ثم سافر بعد ذلك إلى فرنسا حيث قام بتدريس الرسم في جامعة ستراسبورج وظل بها حتى عام ١٩٧٨ ، أقام العديد من المعارض في باريس خاصة في « جاليري لورانتاج » و « جاليري لارو » وصالة « بوجرونيل » وغيرها ، كما أقام بعض المعارض في هولندا ، عاد إلى القاهرة عام ١٩٧٩ وأنجز العديد من كتب الأطفال الخاصة بدار الفنى العربى حتى عام ١٩٨٠ حيث تفرغ بعد ذلك للفن ، وهو من القلائل المبدعين بالألوان المائية في مصر والوطن العربى ، وقد أطلق عليه بعض النقاد لقب « شاعر الألوان » كما أن هناك قصيدة شهيرة مهداة له وعنه للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى وهى بعنوان آيات من سورة اللون ، ولوحاته تثير فى النفس مشاعر البهجة والفرح والأمل والتفتح وحب الحياة . ونحاول فيما يلى أن نتعرف على بعض ملامح تجربته الإبداعية من خلال حوار معه قام به كاتب المقال .

يقول عدلى رزق الله متحدثاً عن بدايات اهتمامه بالفن "لقد تأثرت بسيزان وكاندنسكى ورمبرانت وبول كلى وكمال خليفة وأدم حين لموقفهم من الفن أكثر من النتائج ذاتها ، ولم يكن هناك تأثير مباشر إلا من كمال خليفة في فترة التجارب ، ولم اعتبر هذه التجارب أمراً نهائياً ، وقد انتهت تأثيراته عندما اعتبرت أن ما أنتجه قد يكون هو الفن ، لقد تأثرت برمبرانت وأهتم به حتى الآن ، ولكن في أى جانب بالذات تأثرت به ؟ . لا أستطيع التحديد . لقد بدأت الدراسة الأكاديمية للفن منذ حوالى ٢٥ سنة ، وخلال هذه الفترة حدثت لي تجارب معينة ، هذا لا يعد عمراً طويلاً في حياة الفن ، الفن يحتاج إلى عمر طويل حتى ينضج ، وفكرة المؤهبة الحارقة والإلهام هى استثناءات وراءها أسباب نادرة وليست محل تفكيرى ، بعد ٢٥ سنة من الخبرة لو سألتنى أين أنت ؟ سأجيب بأننى استطعت أن أصل إلى نقطة بداية ، ووصولى إلى نقطة البداية هذه ليست أمراً بسيطاً ، فلكى يصل المرء لنقطة البداية لابد أنه قد عانى معاناة شديدة ، ودخل في معارك معينة مع الموجود بداخله وخارجه ، وحاول أن يعمل مثل بعض الفنانين ويعارضهم ، وقد كان الفن التشكيلي بالنسبة لى نوعاً من العلاج النفسى، ومن خلاله - أيضاً - استطعت أن أكتشف الفرق بين العلاج النفسى واللوحة ، وهذا احتاج إلى التوهان والتخبط مدة طويلة "

يتحدث عدلى رزق الله عن كيفية دخوله إلى اللوحة ، وكيف يتهيأ ويجهز ويعد نفسه للعمل بقوله : أهم نقطة في الأداء هى نقطة البداية ، أى كيف يستطيع الفنان أن ينسى كل شيء ما عدا أنه سوف يرسم ، وهذه نقطة يصعب الحديث عنها بالكلام ، لكننى لاحظت وفيما يشبه التمرينات الأولية في الرياضة

البدنية « التسخين » كيف يستطيع الفنان أن يبدأ من نقطة صفاء تجعله قابلاً لأن يرسم وأن يتلقى ، لأن الفن فيه ما نعرف وما لا نعرف ، والجدل بين هاتين المنطقتين المتوترتين هو ما يصنع الفن ، ولا بد للفنان من الوصول إلى نقطة يستطيع فيها تعليم جسده الاعتياد أو الاستعداد لأن يبدأ من نقطة تركيز عالية تجعله يتجنب أية أصوات خارجية تأتى إليه ، ومن مراقبى لنفسى اكتشفت أننى لا أستطيع أن أبدأ العمل في أثناء النهار ، لابد أن أبدأ من الصباح الباكر ، ولدى طقوس بسيطة أقوم بها ، أهمها أن أكون في حالة هدوء تام داخلياً وخارجياً : هدوء في البيت ، أتناول إفطارى ، أشرب القهوة ، أدخن (مرتين أو ثلاثة) ، أستمع لبعض الموسيقى ، فتحدث حالة من الهدوء والاسترخاء الجسدى بداخلى .

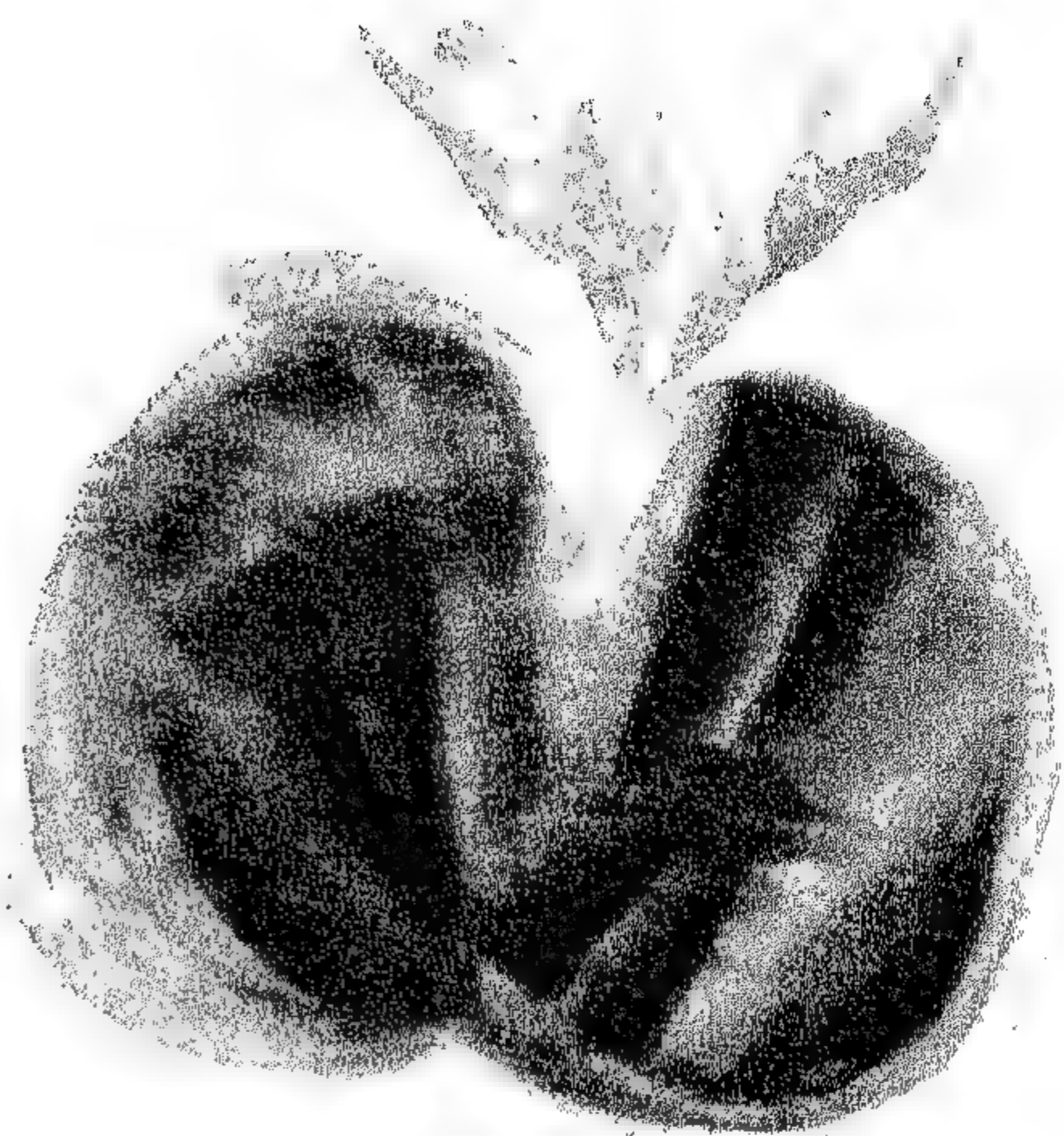
وهذه النقطة لا يصل إليها الفنان إلا بعد آلاف من ساعات العمل والمحاولة ، فهى من أصعب الأشياء التى يتعلمها الفنان ، والتوترات التى تحدث في أثناء بناء العمل تحتاج - أيضاً - إلى نوع من التوافق الجسمى والروحي والنفسى بحيث لا ينهزم الفنان أمام التدفق الذى قد يحدث ، ولا بد للفنان أن يتعلم أن يكون مسيطراً على عمله دون أن يتدخل تدخلات غير مطلوبة تفسد العمل ، وهذه مسألة في منتهى الصعوبة أيضاً ، جدد غريب يحدث بين الفنان ونفسه واللوحة ، بين ما يعرفه وما لا يعرفه ، بين التدفق والسيطرة ، ولا بد له أن يعرف متى ينتظر قليلاً أمام ما تم إنجازه ، ويقوم بالاسترخاء قليلاً ، وليس المهم هنا هو ما أقوم به في أثناء فترة الراحة كالتدخين مثلاً ، بل المهم هو التوقف في لحظات الصمت التى تتكرر مئات المرات في أثناء العمل الفنى والتي يجب ألا يلمس

ألوان الطبيعة رغم ما هو معروف من أن الفن شيء والطبيعة شيء آخر على الرغم من ارتباطهما الشديد ببعضهما البعض ، لكنني أشعر أن الطبيعة البكر . . . الأشجار ، الأرض ، التراب ، السطين ، السماء ، الصحراء ، الشمس ، الهواء ، العرق ، البشرة ، حقول القمح ، النباتات . . الخ كلها تعطيني إيحاء بأن الألوان المائية هي المسئولة عنها ، ولم تعد الألوان المائية بالنسبة لي هي الألوان الشفافة فقط ، كما هو معروف ، لكنها تصل عندي إلى درجة شديدة من الكثافة بحيث تشع ألوانا على ما حولها ، وقد وصلت إلى عمل ألوان كثيرة حتى الأسود الكثيف بالألوان المائية ، وفكرة أن الطبيعة قد صنعت من الألوان المائية تبدو لي غير حقيقية على الرغم من أنها شديدة السيطرة على . . .

يقول عدلى رزقي الله متحدثا عن بعض حالات حركة الإبداع له : « إنني أبدأ بلمسات صغيرة توتراتها بسيطة ، ويزداد عتف الإيقاع تدريجياً حتى تقترب اللوحة من الانتهاء ، وفي البداية أكون مسيطراً تماماً ، وبمرور الوقت أصعب وكان هناك قوة أخرى هي التي تعمل . . وهكذا ، ولكن قبل نهاية العمل بقليل تعود السيطرة مرة أخرى ، وأصبح للمرة الأخيرة سيداً للعمل ، وحيث تحدث النهاية ، وضربات الفرشاة واللمس على السطح لها أهميتها الخاصة بالنسبة لي فأنا أستمتع بالأداء استمتاعاً حسيماً وهو يختلف باختلاف المطلوب من اللمسة على سطح اللوحة ، واللوحة هي مجموعة من الإضافات بالنسبة لي ، فالبناء وليس الهدم هو طريقي في الإنتاج ، والعالم التي أرسمها تتكرر وتتولد من بعضها البعض وتختلف ، ولكن في أحشاء الجديد يوجد القديم وهكذا ، والعمل هو الذي يحل كل المعضلات ولا بد أن يكون دموياً ويومياً ، والأحاسيس والأفكار عندي يجب أن تستقر بداخلي فترات طويلة ، أحياناً بالأهوام ، ففي إحدى رحلاتي للصعيد المصري رأيت النخيل برؤية جديدة ، وفكرت في النخيل بعمق ، بدأت علاقة التفكير قبل أن تبدأ العلاقة الفنية ، وقد رأيت النخيل في أثناء رحلتي فرأيت أشكالاً عديدة من النخيل ، نخيل في صف واحد ، ونخيل متفرق ، علاقات أفقية ، وعلاقات رأسية بين النخيل ، رأيت النخيل في حالة شموخ وفي حالة هرولة ، وكل ذلك كان في عملية سريعة ومتعاقبة وممتعة ، وعندما عدت لم أستطع إكمال اللوحة التي كنت أعمل بها ، وخرجت مبكراً من البيت فقابلني أحد الأصدقاء وسألني عن سبب خروجي المبكر من البيت ، لعدم اعتيادي الخروج في هذا الوقت ، فقلت له : نظرت إلى اللوحة فلم أجدها نخيلاً ، بالطبع من الممكن ألا يخرج هذا الكم الحسي الهائل لدى بشكل مباشر أو سريع ، ويمكن أن يظهر بعد سنة أو سنتين كما حدث بالفعل مع الخبرة الإدراكية الحسية الخاصة برؤية النخيل . » فالفنان عدلى رزقي الله مشغول الآن وبعد سنتين من هذه الخبرة بمجموعة لوحات عن النخيل ويمكن أن يظهر في وقت أقصر من هذا بكثير ، وهذه هي الطريقة التي يتكون بها وجدان الفنان من خلال حالة معينة من المعيشة وعمق الإدراك .

أن يصل إلى القدرة على الاندماج هو الورقة والعمل الفني واللمسة والألوان والهدوء وسكون البداية ومقاومة التوترات التي تحدث ، وأن يصمت ولا يلمس الورقة في الوقت المناسب ، ولا بد من أن تتوافر له رهاقة الجهاز البصري وغيره من الأجهزة النفسية ، وكذلك حدوث جدل الداخل والخارج بطريقة خصبة وخلاقة ، وأن يبدأ حينها يشعر بأن الشحنة كافية لأن يعمل ثانية في اللوحة ، لا بد للفنان من مجاهدة حقيقية في أثناء العمل وبدون ذلك لا يتكون الفن أو الفنان !

الألوان المائية هي عشق عدلى رزقي الله الخاص ، وهي المادة الأولية التي يطوعها ويعالجها ويتفاعل معها ويطورها ، وهو كما سيتضح لنا فيما يلي يتعامل معها ويدركها كما لو كانت كائناً حياً يضح بالحركة والحياة والنشاط والحياة ، يقول عنها « اللون مجرد مكون هام من مكونات اللوحة والأهم هو تدرجات الألوان ، ومن المعروف أن الألوان المائية ألوان حياتها ودفعها في عدم وضع أكثر من طبقة لونية على سطح اللوحة ، والفنان المتردد لا يعمل بهذا النوع من الخاصة ، وأنا عادة ما أتبع بين المعرفة الكاملة التي هي حصيلة التجارب السابقة ، وعدم المعرفة بالمرّة نتيجة أن اللوحة الجديدة أو مجموعة اللوحات لها قانونها الخاص ، ولذلك يحدث التوتر الذي يخلق العمل ، وهذا الإحساس صحيح بالنسبة للون ، كما أنه صحيح بالنسبة لكل مكونات اللوحة وهو مفتاح العمل عندي ، ولدي فكرة مسيطرة قد تبدو غريبة أو ساذجة ! فعندما أنظر للسماء أخيل أنها مكونة بشفافية الألوان المائية ، عندما أنظر للطبيعة عموماً أشعر أنها مكونة من ألوان مائية ، عندما أنظر إلى البلاستيك أشعر أنه بعيد عن هذه الفكرة ، الألوان المائية لدى هي



فيها الفنان اللوحة التي أمامه ، وعمليات الاسترخاء وإعادة الجهد وإعادة تلك الذات مرة ثانية هي عمليات لها أهميتها الكبيرة في النشاط الفني ، وهي ليست بالضرورة عمليات تصحيحية للخطوط واللمسات التي تمت ، ولكن هذه النشاطات تكمن في قلب حالة الاندماج ذاتها وهي ذات تركيب خاص في بنية النشاط ، وكلمة خبرة هنا ليست كافية ولا بد للفنان من



د. عبد الغفار مكاوى

للفنان جيسليبرتوس الأوطونى ، حوالى سنة ١١١٥ م .
تأملها الشاعر فالتر هلموت فريتس فكتب عنها القصيدة التالية . وقد ولد هذا الشاعر سنة ١٩٢٩
فى مدينة كارلزروه ، ودرس التاريخ والفلسفة واللغات الحديثة بجامعة هيدلبرج ، ونشر عدة
مجموعات شعرية وقصصية وتمثيلات إذاعية ومقالات وترجمات عن الشعر الفرنسى



بيننا تتناول يدها التفاحة

تنصت

تفهم

أن الجسدين

كأنهما الموجة

تتبعها الموجة

تعرف

أن العالم لن توجد فيه

شفاه تكفى

كى تتحدث عما يغمرها

ويحوها

من أسرار

تشعر

أن الناس ستخلط دوماً

بين العيش

وبين الموت

تلتمس جواباً

عن أسئلة

لم يطرحها أحد بعد

بيننا تتناول يدها التفاحة

تنصت

● فى الصمت

التحليل النفسي كمنهج في النقد الأدبي

د. ماري تيريز عبد المسيح

نقاد التحليل النفسي ، ومن بينهم هولاند ، فهم يحددون في العمل الأدبي نواة من « الفنتازيا » أو المخيلة ، على اختلاف باقي النقاد الذين يسعون وراء قوى اجتماعية أو سياسية أو فلسفية أو أخلاقية في العمل الأدبي .

ويرى هولاند أن المخيلة تحتل مكانة خاصة في حياتنا الذهنية وعلى التحليل النفسي أن يبرز هذه المكانة بما يفترض أسلوبا جديدا للقراءة لا يماثل الأساليب الأخرى التي تتبع أيديولوجيات كالماركسية والسويدينبورجية والمسيحية أو غيرها ، بل إن أسلوب التحليل النفسي يعتبر بمثابة المادة التي تصاغ منها هذه القراءات الأخرى . فبدل ذلك يقدم التحليل النفسي منهجا تجريبييا ويكون باكتشافه عنصر المخيلة أو الخيال المبدع في العمل قد أمدنا بالمنطلق الذي ينبغي أن تبنى عليه تجربتنا مع هذا العمل ، مثلما تقدم لنا الصور الذهنية والتوقعات المنطلق الذي يشكل أساس تجربتنا في الحياة . وتشكل المخيلة أو الصور الذهنية هذه من رواسب بدائية متبقية لنا من مرحلة الطفولة ، ولكن ينمو منها الفكر الناضج . وفي حياة الفرد تقوم المخيلة اللاشعورية التي نشأت في مرحلة الطفولة بشزويد الرغبات الواعية بالحياة والقوة . أما عالم الأدب الخاص فهو يساعدنا على تحقيق ما كنا نسعى إليه لو أننا وفقنا في الحياة . فهو يحول المخيلات البدائية والطفولية إلى معان ناضجة ومتحضرة ، فالكاتب يعبر تارة ويخفي

إمكانية تطبيق هذا المنهج على ذهن المؤلف أو إحدى شخصيات العمل الأدبي . وسوف نقوم في هذا المقال بعرض الأفكار الرئيسية ، التي عبر عنها كل من فريدريك كروز ونورمان هولاند في دراستهما لنستخلص منها أهم الأسس التي ينبغي عليها تطبيق منهج التحليل النفسي في الأدب .

ويعتبر التحليل النفسي من أكثر المجالات في علم النفس التي أحدثت تغييرا في أسلوب قراء الأدب . فالأدب يكتب بدوافع خاصة ولتفسير دوافع أخرى . والتحليل النفسي يعد أول نظرية متكاملة خاصة بالدوافع التي ابتكرها الجنس البشري . ففي اللحظة التي نتنبه فيها إلى أن أحد الأعمال الفنية قد يعبر عن صراع عاطفي أو يحتوى على أحد اللوازم الدالة (Theme) المستترة . أو أن تأثير علينا قد يكون إلى حد بعيد - لا شعوريا - ففي هذه اللحظة نكون قد طرقتنا مجال المذهب الفرويدي وفروعه . وهنا يستطيع المحلل النفسي أن يفسر لنا اختلاجات الكاتب الداخلية بواسطة منهج علمي موجه ، كما يقدم لنا تفسيراً فعالاً لكيفية استقبال العمل الأدبي وتقييمه . فالمحلل النفسي وحده هو الذي يوجد دوافع لكل التفاصيل .

وقد تعودنا من النقد عامة على اختلاف مناهجهم التزامهم باستخراج الأفكار الرئيسية التي تتخلل العمل الأدبي أو ما نطلق عليه : « الوحدة العضوية » . أما

منذ أن فتح سيجموند فرويد الطريق إلى التحليل النفسي بسلسلة من الكتب والدراسات أشهرها كتابه « تفسير الأحلام » (١٩٠٠) توالى الأبحاث

في هذا المجال - وإن تنوعت - فظهرت فيها مدارس ذات رؤى مغايرة مثل تلك التي أسسها يونج وأدلر . ومع أن البعض يدعى أن التحليل النفسي قد أدى إلى باب مغلق ولم يعد لأسسه العلمية أية قيمة ، إلا أننا نرى أن الدراسات في هذا المجال قد تطورت بشكل مذهل لتصل بنا إلى أعمال أريك إديكسون وأهمها : « الطفولة والمجتمع » (نيويورك ١٩٦٣) .

وقد تناول بعض النقاد المعاصرين العلاقة بين التحليل النفسي والأدب مثل سايمون ليسير في كتابه : « الأدب الروائي واللاشعور » (بوسطن ١٩٥٧) الذي يعطينا مدخلا وافيا للمنهج النفسي في الأدب . ومن أهم الدراسات التي تناولت قضية الأدب والتحليل النفسي في الآونة الأخيرة تلك التي قام بها فريدريك كروز خاصة في مقالتيه : « الأدب وعلم النفس » (نيويورك ١٩٦٧) والنقد التخديري (١٩٧٠) ، ونورمان هولاند في كتابه « القوى المحركة للاستجابة الأدبية » (نيويورك ١٩٦٨) الذي يعطينا نموذجاً شاملاً لتفاعل العمل الأدبي في ذهن القارئ ، كما يبرز لنا



بعض المخيلات التي يجتازها منذ مرحلة الطفولة تارة أخرى ، ويأتى القارئ بعده ليومع المحتوى الخيالي للعمل الأدبي على أساس رؤيته لها . وبناء على معالجة هذه المخيلات بواسطة الكاتب والقارئ معا ، تتحقق المتعة الأدبية .

وقد يخطئ هذا المنهج في بعض الأحيان عندما يسيء مستخدموه تطبيق نظرياته أو يفعلون ذلك على أسس ضعيفة تمحيف الدلائل الأدبية بما لا يتناسب معها من افتراضات مسبقة . والخطأ هنا ليس في اللجوء إلى منهج التحليل النفسى في حد ذاته ، ولكن في سوء تطبيقه . وحيث إن الأدب من إبداع البشر للبشر فهذا منسوخ كاف لدراسة جوانبه النفسية . ولا يجد ذلك من آفاقه كما يخشى النقاد الأكاديميون ، بل قد يكون لتحريمه آثار سيئة على دراسة الأدب بعامه . ولا ننسى أن كبار النقاد مثل ولسن وأديسون وتريلينج وبيرك لم يترددوا في أن يستكشفوا معاني وراء الأدب ، إلا أن هناك خوفا عاما من التطرف تجاه منهج بعينه قد يفقد دراسة الأدب توازنه العلمى .

لذلك نجد أن نورثروب فراى مؤلف « تحليل النقد » يحثنا على ألا نختار أحد المناهج النقدية ثم نحاول أن نثبت أن باقى المناهج أقل شرعية منه . ويتم كروز من هذا الموقف الذى يبيح للنقاد أن يشير إلى ماركس أو فرويد على ألا يتعدى مجرد الإشارة لها . أما إذا ذهب الناقد إلى تطبيق منهج التحليل النفسى ، فسوف يعامل على أنه غير متزن . وقد نشأ هذا الموقف تجاه الدراسة النفسية للأدب منذ ظهور مقالة ريديه ويليك وأوستن وارين وعنوانها « علم النفس والأدب » التي ظهرت في كتابهما الشهير « نظرية الأدب » (نيويورك ١٩٤٩) وحتى اليوم لا توجد أى مناقشات محترفة للتحليل النفسى لناقد لا يتبع المدرسة الفرويدية . ونتيجة لذلك ، فقد توصل الجميع إلى أن ثورة فرويد قد خمدت وقد حلت محلها مناهج أخرى تتفوق عليها . وعلى الرغم من أن يونج حاول أن يتكيف مع هذه الأوضاع بسعيه لإنقاذ الجانب الثقافى والروحى من التحليل الفرويدى إلا أنه لم يسلم من الهجوم أيضا . فقد رأى البروفسور فراى أن اللاشعور الجماعى يعتبر نظرية غير هامة في النقد الأدبى ، على الرغم من أنه كان يؤسس نظرية غير ذاتية للإبداع تنبئ على الأصول والأنواع الأدبية - يبدو أنها كانت في حاجة لنظرية يونج هذه .

فالباحثون التقليديون يدعون أنه لا يمكن البحث عن أسس التذوق الأدبى خارج الدراسات الأدبية الكلاسيكية والإنسانية . ولنفترض أن الدراسة الإنسانية تسعى إلى التعرف على الإنسان وحياته كنوع بشرى متطور قد توصل إلى تجربة ذاتية عديدة في محاولة لتهديب غرائزه . فعلى هذه الحالة لا نستطيع أن نقيم عازلا بين فرع وآخر من فروع المعرفة ، خوفا من التعدى على الولاء المزعوم لذاتية التخصص . بل على العكس من ذلك سوف يكون من شأن الجميع البحث عن خصائص العالمية في كافة الثقافات والتقاليد الأدبية ، وسوف يثبت ذلك أن أى نتاج إنسانى مثل

الأدب ذو وظيفة تتكامل مع النواحي الإنسانية الأخرى .

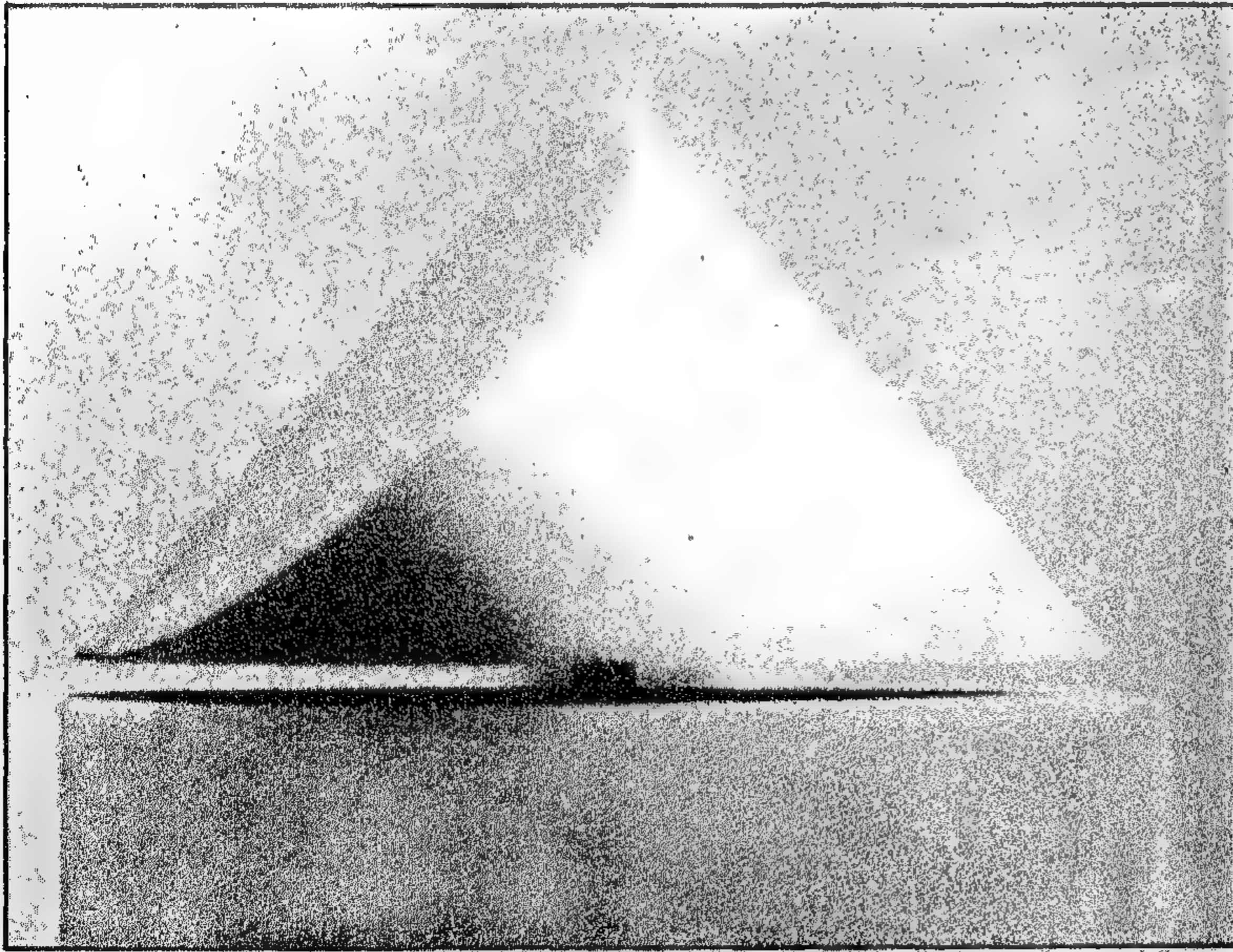
ومن ثم ، يجد كروز أن نقطة البدء للدراسة الإنسانية بهذا الشكل هى عقد مقارنة بين الإنسان والثدييات العليا الأخرى . وسوف تدل هذه المقارنة على أن نشأة الإنسان صاحبها كبت سلوك أسلافه ، مما أدى إلى إطالة فترة طفولته وتأجيل نضجه الجنىسى ، كما أدى أيضا ، إلى تعقيد وتكثيف لحياته الجنسية بدرجة ملحوظة ، وتحول جانب من غريزته الجنسية إلى أهداف وارتباطات بديلة . إلا أن هذا التعديل في التنفيس الغرائزى لا يعتبر في حد ذاته تفسيراً لإمكانات الإنسان في تكوين الرؤى ولتعديل سلوكه . فعلى كل فرد أن يبنى لنفسه التوافق مع العرف الاجتماعى وكان هذا التوافق لم يتحقق من قبل لأى من الأفراد . لذلك يصحب عملية التكيف هذه نفور وضيق لا يتهينان أبدا . لذا فللوصول إلى التفهم الحقيقى لإنجازات الإنسان علينا أن نأخذ في الاعتبار التحديات التي تطوى عليها هذه الإنجازات .

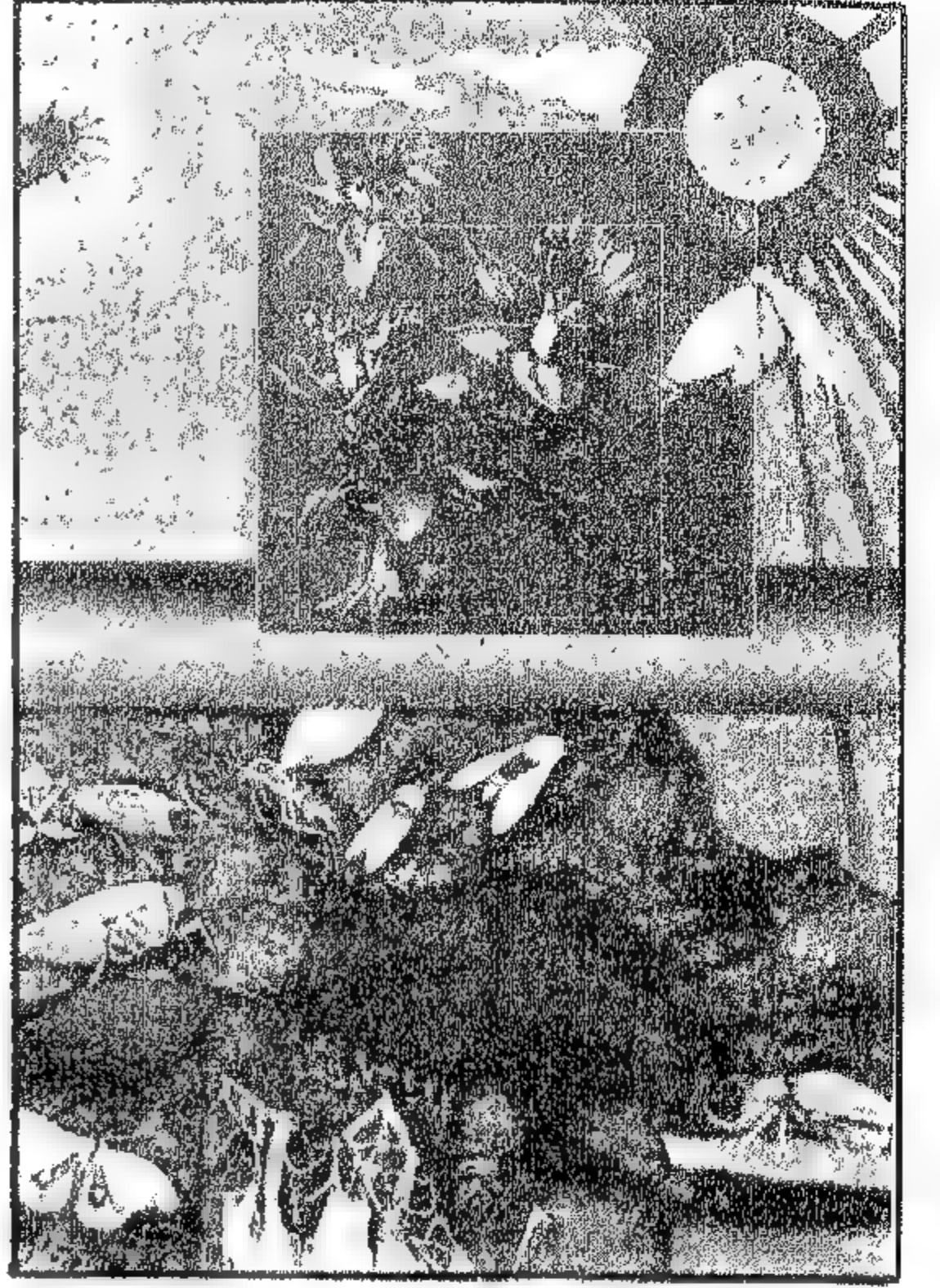
وسوف يؤدى هذا التفسير إلى العديد من الدراسات يعد التحليل النفسى أحدها ، حيث إنه انفرد بقياس الدوافع المؤثرة على نشأة الإنسان كجنس بشرى . فقد نوصل فرويد إلى تفهم عميق للاوعى المكبوت خلال كل الحقب الإنسانية المعروفة والحضارات المختلفة . ومهما يكن للتحليل النفسى من مضار علاجية أو خاصة بالمفاهيم المبني عليها . فيرجع الفضل له وحده في تسجيل الآثار النفسية الناتجة عن إطالة التبعية للإنسان في مرحلة الطفولة أو لارتجاله ثقافة مبنية على الرغبات المكبوتة . ويرى فرويد أن الكائنات البشرية ليس لها الخيار لرفض أو قبول المطالب الأبوية التي تروض رغباتها الجنسية أو العدوانية .

فالإنسان لا يصارع دوافعه فقط ، التي لم يصبها أى تجديد عن ذى قبل (في مقتبل التاريخ البشرى) ولكنه يصارع أيضا إحساسه بالذنب لاستمرار هذه الدوافع كامنة فيه . ولا يستطيع الإنسان التغلب على أول الصراعات الطفولية التي تنشأ من تجاربه الأولى في الغذاء والتدرب الاجتماعى والوعى بالأعضاء التناسلية ، التي تظهر فيما بعد عند الأزمات التي يواجهها عند محاولة التكيف مع المجتمع .

ومن هذا المنطلق ، يمكن القول إن وظيفة الفن الأساسية قد لا تكون تعليمية أو جمالية أو ترفيهية . فالفن كما يقول إرنست كريس في كتابه « استكشافات التحليل النفسى في الفن » (١٩٥٣) هو ارتداد لخدمة الأنا ego . فالفن يستخدم معالجات رمزية للتوفيق بين ضغوط نفسية متصارعة ، فالفنان يتغلب على الرقابة التي تعوقه في حياة اليقظة ليطلق العنان لما هو مكبوت حتى يظهر ولو في شكل متكرر ومقبول . وبذلك فالفن يناصر الأنا بالتوازن الذى يحققه من خلال تغلب النظام على اللانظام ، واليقين على الخوف ، والمطالب غير المباشرة على الصراع المكشوف ، والحركة الهادفة على مجرد التنفيس النفسى . وبذلك يكون تحقيق العمل الفنى وتدوقه هو محاولة إنسانية لإقامة عالم ثقافى غير محدد ولم تطأه قدم من قبل .

ويرى كروز أن النظرية الموضوعية في النقد تتجاهل عناصر هامة يصعب إخضاعها مثل الخيال والرغبة والقلق . والنقد الذى يحاول بشكل مباشر أو غير مباشر أن يجعل من الفن مزيجاً من المضمون الأخلاقى ، والبناء المجرد ، هو مجرد « نقد تحذيرى » . فهو يتطلب حبس القلق الذى أطلقه الفنان، ويتحول الفنان بذلك من رفيق في المعاناة إلى شخصية مسئولة أو قائم بالنصح للفضيلة والأخلاق .





ولكن أقرب وسيلة للنقد الموضوعي في الأدب هو قياس عدة عوامل بالنص - نظرية وذاتية - مما يتطلب معرفة مسبقة بالبناء السيكولوجي والطباع للكاتب ، فمن المتوقع أن بعض خيوط الموضوعات سوف تتمثل أهميتها في امتداد جذورها إلى مرحلة النمو النفسي المبكر . فالوحدة الداخلية للعمل الفني تتكون من مادة مكبوتة كما يقول فرويد « تتكاثر في الظلام » عندما تتقارب في العمل لتكون اشتقاقات متعلقة بعضها ببعض .

وقد تُتهم هذه الآراء بأحادية النظرة التي تؤدي إلى التقليل من قيمة العمل الفني نفسه ، ولكننا لا ننسى أن أي بحث منهجي يكون محكوما ببعض الضوابط أيضا كانت . فلماذا لا يقال إذن ، إن تطبيق القواعد البنائية الصارمة على النصوص . أو ربط الدراسات الأدبية بعلم اللغة ، من شأنه التقليل من قيمة العمل الكلية ؟

أما التقييم النقدي للتحليل النفسي فيترتب على إمكانية الناقد على تفهم النصوص الأدبية ، لذلك فهو يتفوق على منافسيه من نقاد المناهج الأخرى . فالتحليل النفسي لديه القدرة على تفهم الأهداف المتباينة للأدب حيث إنه يحتوي في صميمه على نظرية تشرح كيفية تأقلم ودمج الرغبات المتصارعة ، كما يستطيع التحليل النفسي الفصل ما بين المظهر والمحتوى الفكري ، وتفسير الإشارات التي تدل على الشعور بالذنب عن ذنوب لم ترتكب ، كما يفسر الاندفاعات العدوانية والانقياد للعواطف المفرطة ، والسخرية التي تحتل مكانا وسطا بين الهجاء والنقد الذاتي . وفي معظم الأحوال يتجاهل النقد الأدبي الأكاديمي هذه المظاهر أو تعامل كمصادر إزعاج أو ضعف في العمل ، على الناقد العفو عنها أو إدانتها .

وفي بعض الأحيان يواجه الناقد التقليدي بعض العناصر الأدبية المفككة التي لا يحكمها ترابط منطقي كما ينقصها التوافق الشكلي ، مثلما فعلت . س . بيوت عندما تعذر عليه تفسير التشبيح العاطفي في

« هاملت » ، وأعلن أن المسرحية الشكسبيرية تعد عملا فاشلا فنيا . ولكن تبعا للمدرسة الفرويدية يمكن تفسير كل المظاهر التي تبدو مبهمه مثل عدم المباشرة في المسرحية وشلل الحركة فيها ، وتكدس اللغة ، وهي كلها دلائل على محاولة التكيف مع المخيلة « الأوديبية » .

إلا أنه ما زال هناك كثير من الشكوك التي تحوم حول النقد الفرويدي خاصة عندما ينزل في غموض النظريات أو ينحصر اهتمامه عند تشخيص الأمراض النفسية ، فالأدب يشير الصراع ويسجله ، لذلك لا توجد هناك نظرية تستطيع أن تغني الناقد نفسه عن الخوض لهذا الصراع لتفهمه . وتقع أهمية التحليل النفسي في أنه يشجعنا على الانفراد بالكتب حتى نتعرف على صورتنا الذاتية فيها ، ومن هذا المنطلق نبدأ في تفهم تأثيرها علينا . فالعقل الذي يمثل لنا في التجربة الأدبية ليس هو ذلك الذي نستمد من السيرة الذاتية ، بل إن « الأنا » ، التي تغمر العمل تستمد كيانها من الارتكاس الدفاعي الذي يخضع الأفعال والألفاظ المفروضة اجتماعيا والتي تشكل شخصية الكاتب المعتادة . وتعتمد قدرتنا في مشاركة العمل الأدبي على إمكانيتنا في استبدال جزء من دفاعنا النفسي ببديل خيالي من العمل . ويصبح الخوف من الذوبان النفسي أو الاستسلام للمقهور هو العقبة الرئيسية لحرية الإبداع ولقدرة القارئ على الاستغراق في العمل .

وغالبا ما يكون الفن الذي يسعى للتفرد غير مستقر على حدوده الشكلية ، بل إنه في معظم الأحيان يؤلد أشكالا جديدة لا يستطيع المقلدون استيعابها لاعتقادهم أن الفن يحمل في طياته بضعة مبادئ سارية المفعول في كل زمان ومكان . وبالرغم من أن الأعمال التي يفضلها السلف ليست هي الأعمال التي تتحدى التقاليد إلا أن خصائصها التقليدية دائما تثبت أنها قد تهيأت للملاءمة رؤية جديدة للواقع . وهذه إحدى النقاط المتعارف عليها في النقد التقليدي . ولكن باستطاعة التحليل النفسي أن يدل على أن هذه الرؤية الجديدة هي نتيجة للتوفيق بين الصراعات النفسية حتى تندمج الإدراك الحسي بالتعبير عن الصراع . فالأدب يزيد إدراكنا بالحقائق ، وفي أرفع مراتب التذوق الفني نشعر بأن متعتنا يجيزها الواقع نفسه ، الذي أرسيت قواعده أمامنا خلال النص . فهو وهم ولكنه وهم مباح لممارسة الفنانين الذين لم يتمكن حُاجات « الأنا » أن تحو بصيرتهم . أما الأعمال التي تهزأ بلذائنا الواعي ، مثلما تفعل الأعراض المرضية النفسية ، فقد يكون لها فائدة « هروية » ولكنها سرعان ما سوف تنبذ لبدائيتها أو تقليديتها السطحية .

والإعتراف بأهمية الإدراك لا يعني أننا نجد جرعات من الحقائق الاجتماعية والتاريخية في الأدب مما يبرهن على قوته . فأينما كانت الحقائق التي نستمد منها من الأدب فهي حقائق تبعا للأسلوب الذي فهمت به تلك الحقائق الموضوعية - أي تبعا لتفهم المؤلف لها ، ووفقا لكل المتطلبات النفسية الأخرى . ومن هنا ترجع الأفضلية لا للمخيلة أو للحقائق ، بل للأنا المتفاوضة - أي الأنا

التي توفق بين الاثنين . وعندما يزيد النقد من قدر المحتوى الأخلاقي أو الاجتماعي أو الواقعي في العمل الأدبي ، فإنهم في الواقع يسيرون النص نحو أغراض خاصة بالأنا المدركة لديهم . فبتحويل المؤلف إلى نموذج للضمير أو الأدب الوثائقي فهو يضيف ما يريده من عنده . ولكن التحليل الفرويدي باستطاعته أن يحدد من هذه الأخطار ، حيث يستطيع أن يتبين الاحتمالات العديدة للعمل الأدبي ، لذلك ، على الناقد الفرويدي أن يكون متنبها للحياة السارية في الفن بكافة أوجهها وإلا أصبح التحليل النفسي مادة مخدرة في يديه .

والتحليل النفسي لا يتجاهل العمق الأدبي ، فقد أصبحت أكثر النظريات تكييفا لدراسة العمليات الذهنية ذات المستوى الرفيع التي تدخل في الخلق الفني كما يمكنه التعرف على وظيفة الأدب في التواصل والتعبير عن الذات . فلم يعد التحليل النفسي الآن مولعا بأمراض اللاوعي للمؤلفين ، كما كان من قبل . هناك الآن محاولات للتعريف بالخصائص النفسية لأنواع أدبية بأكملها وحركات أدبية ، بالإضافة إلى محاولة استنباط رؤية نفسية للقوى التي تعمل وراء التاريخ . بل إن هناك دراسات نفسية للشكل والأسلوب . فقد عرّف كينيث بيرك الشكل بأنه إثارة الرغبات وإرضائها . فأصبح الشكل ليس مجرد عامل مساعد للإدراك بل وسيطا للمتعة ، وهي تشمل المتعة الناتجة عن تخفيض القلق الذي يثيره العمل .

وقد رفضت معظم المدارس النقدية الأخرى وعلى رأسها « مدرسة النقد الجديد » البحث عن هدف المؤلف ، حيث إنها لا تأخذ بأي تصريحات قيلت قبل خلق العمل الأدبي أو بعده ، حيث لا يمكن الأخذ بأي شيء خارج النص الأدبي . فكل اهتمام الناقد ينصب على إبراز وحدة العمل بحيث يمتص من النص كل المشاعر التي فيه ليتحرك مجرد غلاف رقيق من الرموز . ولكن على الناقد أن يبحث عن الهدف « المصرح به » والهدف « الخفي » أو « المتناقص » الذي قد ينبثق من الصور أو البناء أو الحبكة ، فنظرية الاتجاهات والميول توفر لنا الإحساس بالراحة إزاء الصراعات « والتناقضات » الأدبية ، مما يتعذر توفيره لدى الناقد الذي لا يسعى سوى لإبراز الأفكار الرئيسية أو المعنى الواحد في النص .

وفي النهاية . ما يريد أن يبرزه لنا أتباع منهج التحليل النفسي في النقد الأدبي أن مجرد الإشارة إلى العوامل النفسية في الأدب مثلما فعل P.P. ريتشاردز وإدموند ويلسن وويليام امبسون لم يعد كافيا . فهم لم يملوا الفرويدية ولكنهم لم يعطوها حقها . فالاستناد إلى الفرويدية أصبح لزاما على الناقد الجاد إذا ما أراد أن يحمل حقيقة العمل الأدبي وفاعلية تأثيره عليه كمتلق ، فمن خلالها لا يتعرف فقط على هوية العمل ، بل على هوية المؤلف وهويته هو أيضا كمتلق . فالغرض إذن من التطبيق الفرويدي لا يرجع فقط إلى وجوب التوافق مع « المؤضة » الفكرية السائدة - هذه الأيام - ولكن ، لأنه إذا لم يفعل الناقد ذلك سوف ينتهي به الأمر إلى استعمال المنهج الفرويدي بشكل سيء . ●

خيوط العنكبوت

صلاح معاطي



دق الباب وانتظر لحظة ، لم يفتح أحد ، دقه بشدة ، ركله بقدمه عدة مرات دون جدوى ، صار يدق الباب بيده ويركله بقدمه بنفاد صبر ، وضرب كفًا بكف ثم سار وهو يزوم . وراح يسب ويلعن ويتوعد في أثناء نزوله درجات السلم .

داخل الشقة لا أثر لحياة إنسان . الشقة غارقة في الظلام والسكون ، إلا من حجرة واحدة مغلقة ينبعث منها ضوء باهت أت من شمعة . وخلف الباب كان كل شيء ساكنا بلا حراك إلا من ضوء الشمعة ، الذي كان يتراقص بينما ويسارا فيضيء - بالكاد - بعض الأشياء ، ويضيء على الغرفة مزيدا من الكآبة . فالحوائط صفراء باهتة تساقط جبرها من أماكن متفرقة ، وتكونت في أماكن أخرى طبقات بكتيرية بيضاء صنعتها الرطوبة ، ونسيج العنكبوت ينتشر في مناطق كثيرة من الغرفة ، والأشياء ملقاة على الأرض بلا اهتمام : قطع قماش بالية ، ملابس قديمة رثة اختلطت بالغبار ، جرائد وأوراق مبعثرة في كل مكان بالغرفة ، رائحة عطنة تملأ المكان .

الحجرة خالية من الأثاث إلا من دولاب صغير ، تركت دلفتاه مفتوحتين ، ومقعد خشبي قديم بدون قاعدة ، وفراش صغير يكفي لشخص واحد ، تنعكشت فوقه الأغذية ، وفي ركن منه قبع شبح ، لم يبق منه سوى أطلال إنسانية بالية ، جلس القرفصاء وهو يدفن رأسه بين راحتيه ، راح ضوء الشمعة يتراقص فوق وجهه الشاحب ، فبدت عيناه وكأنها ثقبان غائران في وجهه ، كان يحملي في لا شيء ، شاردا ، ولكنه لم يبد أنه يفكر في شيء محدد يحول بصره في أنحاء الغرفة الضيقة وكأنه يراها للمرة الأولى .

لليوم العاشر على التوالي وهو سجين تلك الغرفة لا يستطيع الخروج ، لم ير وجه إنسان قط . لم يخرج من الغرفة حتى اختلطت أنفاسه بهوائها فعاد يستنشق أنفاسه مرة أخرى . راح يمد ساقيه إلى الأمام وهو ينظر إلى الحائط . ثم تحسّس ذقنه التي لم يزرها الموسى طوال الأيام الماضية .

لم يلبث أن عاد يجلس القرفصاء وهو يدفن وجهه بين كفيه .

لا يوجد حل غير هذا ولكن ، كيف ؟ كيف ؟ ...

ما أسهل اتخاذ القرار ، ولكن تنفيذه صعب . صعب للغاية .

صعب ؟ لماذا ؟ إنه أسهل بكثير مما تشعر به الآن ، هيا ، قم ، انهض . هناك سكين أمامك على الأرض ، هيا تحرك ، نعم هذه ، أمسك بها ، أمسك بها ولا تخف ، هيا ارفعها عاليا . اضبط أعصابك . لا تجعل يدك تهتز ، هيا بكل قوتك ، دسها داخل صدرك .

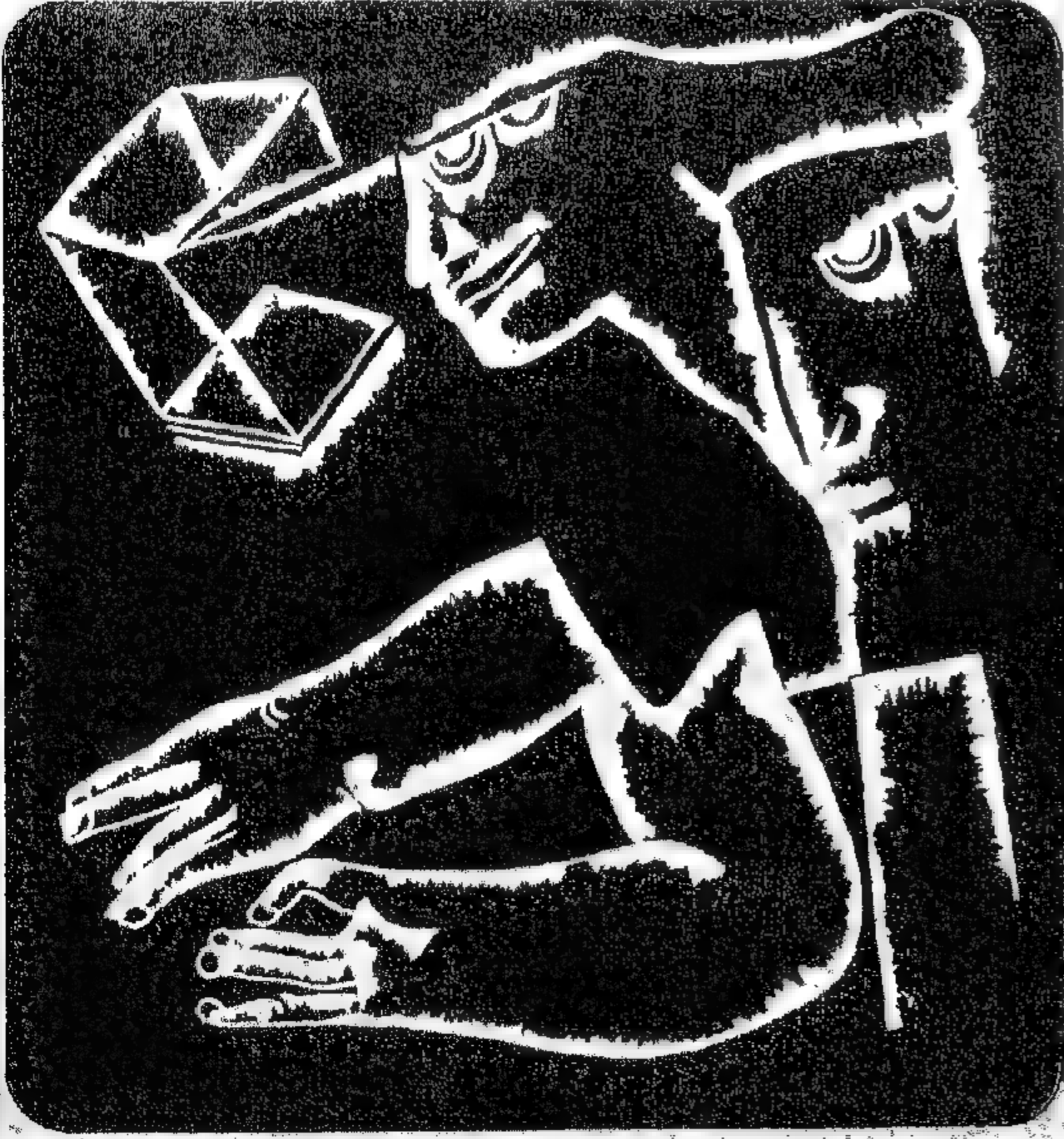
لا ، لا يستطيع ، يجب أن يبحث عن طريقة أخرى .

ألقي بالسكين ، وعاد يجلس القرفصاء في مكانه ، وهو يسند ظهره على الحائط ، وراح يتأمل عنكبوتا اتخذ مكانه في ركن من الحجرة ، وقد تعلق بخيوطه التي نسجها .

ما أجبن النفس البشرية ، تود أن تفعل كل شيء ، ولكنها لا تستطيع أن تفعل شيئا .

كان العنكبوت مشغولا بالتهام صرصور يبدو أنه ضل طريقه وافترق عن رفاقه . فانقض عليه العنكبوت ، بينما أخذ الصرصور يرفس ويتنفذ ، ولكن خيوط العنكبوت كانت أقوى منه ، أحاطته من كل جانب . وبدأ العنكبوت يضرب الصرصور بمخيليه ، فازدادت ثورة الصرصور وهياجه ، ورويدا رويدا بدأت ثورته تهدأ وراح هياجه يقل . وأخذ يتنفذ بضعف وكأنه واقع تحت تأثير مخدر قوى حتى سكن تماما . وأسرع إليه العنكبوت ، وأحاطه بمخالبه وبدأ يلتهمه .

كان ينظر إلى هذا المشهد تتصارع داخله صراعات عديدة ، وسرت داخله قشعريرة ، وتلفت حوله ، فلم يجد إلا الحوائط الصفراء الكثيرة وملابسه الرثة الملقاة في كل مكان ، وأوراقه المبعثرة هنا وهناك . والرائحة العطنة التي تملأ الغرفة ، حتى الفراش الذي يجلس مكموما فوقه ، كان كثيبا حقيرا . وتحسّس ذقنه الطويلة وشعره الأشعث المختلط بعرق الأيام الماضية . فاشمأز من نفسه . ياله من حقير فاشل في كل شيء ، فشل حتى في أن يتحرر مثلما فشل في أن يعيش . وشعر بشعور غريب يسرى داخله ، بأنه حشرة ، حشرة دنيئة ، قلدة . وسيطر عليه هذا الشعور ، وأحس بالخوف يتسلل إلى قلبه . وفجأة وقعت عيناه على العنكبوت . وخيل إليه أن جسم العنكبوت ينمو بالقمل ، نسيجه يزداد اتساعا . مخالبه تزداد طولاً .



غمائيات عاملات السردين

شعر جاك بريفيير
ترجمة د. رائف بهجت

دُرْدُرُ دُرْدُرُ
أيتها القنابات الصغيرات
دُرْدُرُ حول المصانع
فقربنا ستصبح داخلها
دُرْدُرُ دُرْدُرُ
يا بنات الصبايين
يا بنات الفلاحين
الحيات اللال جئن
حول مهدكن
كانت مأجورة الشمس
من رجال القصر
أنا نحن بالمستقبل
ولم يكن هملا
ستعطين نعسان
وسرزنن بأطفال كثيرين
بأطفال كثيرين
سيعيشون نعسان
وسرزنن بأطفال كثيرين
سيعيشون نعسان
وسرزنن أيضاً بأطفال كثيرين
بأطفال كثيرين
بأطفال كثيرين
دُرْدُرُ دُرْدُرُ
أيتها القنابات الصغيرات
دُرْدُرُ حول المصانع
فقربنا ستصبح داخلها
دُرْدُرُ دُرْدُرُ
يا بنات الصبايين
يا بنات الفلاحين

وشعر بقلبه يدق بشدة ، انكمش في فراشه وهو يحرق في العنكبوت بدهشة ، كان العنكبوت يتحرك بسرعة ، وظهرت له عينان غريبتان ، تتحرك في كل اتجاه . وبدأ نسيجه يملأ ركناً من الحائط ، ثم ازداد اتساعاً فملأ الحائط كله ، ثم الحائط والسقف وبدأت معالم الأشياء تضيع أمامه خلف نسيج العنكبوت ، فلم يبد منها سوى خيالات ساكنة . أخذ نفساً عميقاً بصعوبة . فمزال العنكبوت ينمو وقد ظهرت له مخالب وأنياب مخيفة ، وراحت الحجرة تمتلئ بنسيج العنكبوت .

وانتفض صاحبنا من مكانه . الحجرة من حوله مليئة بالنسيج الذي أحاطه من كل جانب . حاول الفرار فلم يستطع . التصق بالنسيج . العنكبوت الضخم يقترب منه في وحشية وبدأ يلف عليه خيوطه .

حاول التراجع ، دون فائدة . فالخيوط تحيطه من كل جانب والعنكبوت يقف له في شراسة ، حاول الصراخ ، فلم يخرج صوته وظل يفتح فمه على آخره محاولاً الصياح ولكن ضاع صوته تماماً . واقترب العنكبوت أكثر ، منظره مخيف . . . موحش ، لا يزال يتعلق بنسيجه القوى ، وكأنه يسبح فيه ، كان يقترب بسرعة معتمداً على خيوطه ، بينما أخذ صاحبنا يتراجع يبطء تعوقه هذه الخيوط ، حتى وقف ، لم يستطع التراجع أكثر من ذلك . وقع مكانه ينظر بفزع إلى هذا الكائن الغريب الذي أخذ يقترب منه وهو ينظر إليه في شراسة ووحشية . وارتعدت فرائصه ، ووقع قلبه بين قدميه . وراح يدور في حركات هستيرية داخل نسيج العنكبوت فيهتز النسيج بشدة . وانقض العنكبوت فجأة عليه ، أحاطه بمخالبه القوية . بدأ يضغط على رقبته ، أخذ صاحبنا يتلوى ويتملص محاولاً الخلاص من قبضته ، ولكن العنكبوت أخذ يضربه بمخالبه القويين . وبحركة لا إرادية راح صاحبنا يثور في عصبية ويروح ويحيى محاولاً الفكاك من بين غليبه ولكن كانت أذرع العنكبوت تلتف حول رقبته وتضغط بقوة وكأنه أخطبوط هائج . وشعر صاحبنا باختناق شديد ومرارة في حلقه ، وبدأ يتنفس بصعوبة . وأحس بشيء لزج يخرج من جسم العنكبوت يتسرب داخله ، وأخذ قلبه يخفق بشدة ويضطرب ، وناله وسط غيبوبة كأنه واقع تحت تأثير مخدر . وبدأت قواه تنحدر إلا من انتفاضات بطيئة ، وجسده يختلج وأطرافه تهتز هزات لا إرادية . وبدأ جفناه يرتجيان . وراح يمس بيضع كلمات بصوت متقطع . وشعر كأنه يرى الكون كله أمامه . وبدأت أذناه تلتقطان كلمات كالهلس . وأحس بشيء بارد يصعد إلى رأسه ، وكان روحه تخرج منه . أو أنه يلتقط آخر أنفاسه . . .

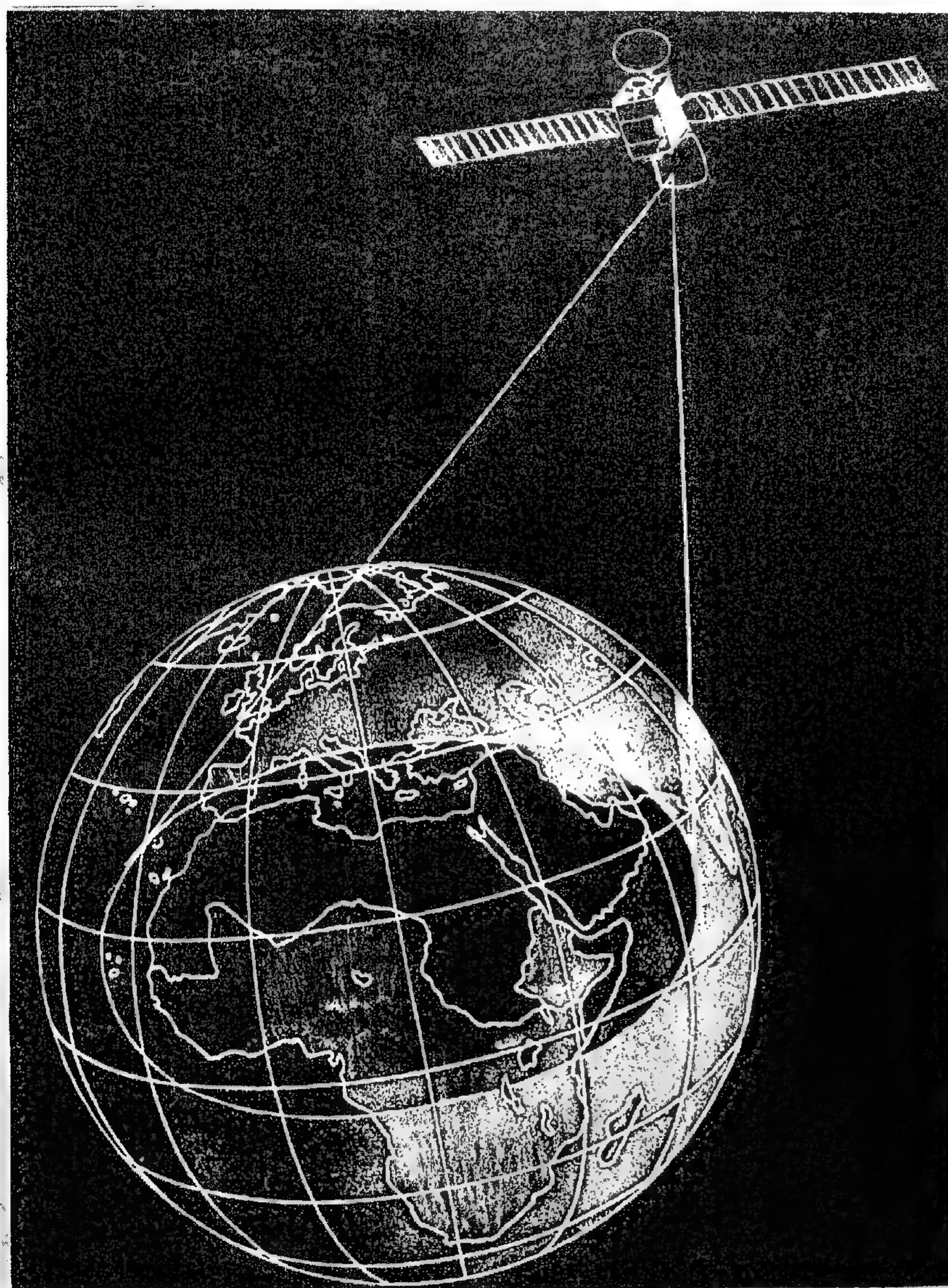
وفجأة . دق الباب . . ولم يفتح أحد . . وصاح صوت أجش . .

.. اكسروا الباب وألقوه هو وأشياءه في الشارع . . شهران ولم يدفع الأجرة .

وتجمع الناس حول الباب ، وراحت أكتافهم تضرب الباب بقوة عدة مرات ، واندفعوا جميعاً داخل الشقة .

داخل الشقة . لا أثر لحياة إنسان . . الشقة غارقة في الظلام والبكون إلا من حجرة واحدة ينبعث منها ضوء باهت ضعيف : يبدو أنه أت من ضوء شمعة ذابت ولم يبق إلا خيطها . وراح صاحب الصوت الأجش يفتح باب الغرفة . فلم يجدوا إلا قطع قماش بالية ، وملابس قديمة رثة اختلطت بالغبار ورائحة عطنة تملأ المكان . . وجسداً نحيلاً يتدلى في الهواء ●

العربية لغة هذا القمر



سيظل اليوم الثامن من شهر فبراير سنة ٨٥ نقطة مضيئة في تاريخ المنطقة العربية فهذا اليوم هو التاريخ الحقيقي لدخول العرب عصر الفضاء عندما انطلق صباروخ من طراز « إيربان » بحمل فوق متنه القمر الصناعي العربي الأول عربسات من قاعدة إطلاقه في مدينة كورو في جيانا بأمريكا الجنوبية وليستقر في مداره على بعد ٣٦٠٠٠ كيلو متر من سطح الأرض ويبقى ثابتاً فيه ليربط أجزاء الوطن العربي بعضها ببعض عن طريق شبكات الاتصالات الهاتفية ومحطات الإذاعة وقنوات التلفزيون . وبذلك تدخل المنطقة عصرًا جديدًا من تكنولوجيا الاتصال . كل ذلك من خلال قناة الاتصال ٧ منها للاتصال التلفزيون بالإضافة إلى ٨٠٠٠ خط للاتصال الهاتفي أو التلفزيون بالإضافة إلى قناة للبث التلفزيوني الخاص .

ويزن القمر الصناعي العربي ١١٧٠ كيلو جرام عند الإطلاق أما وزنه في مداره فيبلغ ٥٨٨ كيلو جراماً . وتبلغ مقاييسه

٢,٢٦ × ١,٦٤ × ١,٤٩ م . ويبلغ متوسط عمر القمر سبع سنوات .

ونظام الشبكة الفضائية العربية لا يختلف عن الأنظمة الأخرى . فهو يتكون من جزئين قسم فضائي وقسم أرضي . ويتكون القسم الفضائي من ثلاثة أقمار صناعية ، اثنان منها يعملان في المدار الثابت على بعد ٣٦٠٠٠ كيلو متر بينما يبقى الثالث على الأرض في وضع الاستعداد إذا ما طرأ أي عطل على القمرين الآخرين في المدار .

أما القسم الأرضي فيضم محطات أرضية للإرسال والاستقبال في كل عاصمة عربية وتعمل محطة الإرسال الرئيسية التي تمسد القمر بالبرامج التي يذيعها من مدينة الرياض بالملكة العربية السعودية وتوجد أيضاً محطة احتياطية في مدينة تونس ●

د. أميمة كامل

الحياة في درجة ١٩٦ تحت الصفر

الإذابة في حجرة تحكم الكترول كليل بعد ذلك يقوم العلماء بعملية إعادة الجنين المجدد إلى الحياة ، وذلك بعد التأكد من أن خلاياه تعمل وتتطور بصورة طبيعية ، كما يتم التأكد بواسطة المجهر من سلامة الكروموسومات - وهي التي تحكم في التطور الوراثي للطفل - وبمجرد التأكد من حيوية الجنين وسلامته ينقل على الفور إلى رحم الأم بطريقة سريعة وآمنة .

لقد ظلت تكنولوجيا التجميد في علم الأحياء تتقدم بإطراد طيلة ٢٠ عامًا منذ عام ١٩٤٩ ، وذلك عندما اكتشف العلماء إمكانية حفظ أجنة بعض الطيور في درجات أكثر من ١٠٠ درجة تحت الصفر ، ثم تعاد بعد ذلك إلى حالتها الطبيعية . وتحقق هذا الإنجاز العظيم عندما أحكم العلماء قبضتهم على إمكانية تكوين طفل الأنابيب الشهير .

إن مثل هذا النجاح يجعل العلماء يتطلعون إلى آفاق أرحب في هذا المجال ، عندما يتوقعون أنه بمجرد تجميد الجنين البشري فإن الشيوخة البيولوجية ستصبح بلا معنى .

فالجنين من الممكن أن يتواجد في حالة من الحياة غير المستقرة ، أو المعلقة إلى ما لا نهاية ، بشرط أن يكون قادرا على احتمال التجميد إلى درجة يصعب معها وجود أى نشاط حيوي آخر .

إن علماء الأندروبولوجيا خلال القرون القادمة قد يقررون ما إذا كان من المفيد أن يستحضروا كائنات حيا من القرن العشرين ليتجروا عليه تجارب في التشريح المقارن حتى يتبينوا كيف اختلف سكان الأرض في المستقبل عن إنسان القرن العشرين .

تري هل يمكن فعلا أن يأتى ذلك اليوم الذى يحتاج فيه العالم إلى تخزين الحيوانات أو البشر بهذه الطريقة المجددة ثم إيقاظهم بعد مائتين أو ألفين من السنين .

إن القضية ليست خيالا علميا لأنها ممكنة التنفيذ نظريا . ولعل حيوانات المزارع والبشر المجددة وفئران التجارب وأطفال الأنابيب هي العناصر التي يركز عليها الأمل في تحقيق هذا الهدف .

إن الشفرة السرية لحل مشكلة تجميد الحياة ليست في عملية التجميد في ذاتها ، فقد توصل العلماء منذ زمن طويل إلى معرفة التغيرات التي تطرأ على المادة الحية عند تبريدها ، كذلك لا توجد مشاكل في الحفاظ عليها ، لكن المشكلة تكمن في عملية « الإذابة » أو بمعنى آخر ، عملية استرجاع خلية حية محفوظة في درجة الحرارة المنخفضة إلى درجة الحرارة العادية لتبدأ وظائفها البيولوجية الطبيعية . هذا هو لب المشكلة ، فهذه العملية تحتاج إلى كثير من الحرص والاستعدادات التكنولوجية ، وفي حالة الجنين البشري فإن درجة الحرارة داخل الأنبوية الفولاذية ترتفع من - ١٩٦ درجة مئوية إلى ٣٧ درجة مئوية التي هي درجة حرارة الجسم الطبيعية ، ويتم ذلك في جهاز خاص لعمليات



نتيجة للتقدم الهائل الذى حدث في مجال الهندسة الوراثية وبيولوجيا الخلية الحية والفيزياء الحيوية ، كانت هذه الطفرة من الإنجازات العلمية للتحكم في سلالات بعينها ورفع مستواها لتحقيق استفادة قصوى منها ، كما هو الحال في بعض مجالات زراعة المحاصيل والحيوانات . وفي إطار البحوث التي دارت حول إمكانية التحكم في الخلية ، كانت فكرة تجميد الأجنة للاستفادة منها فيما بعد .

إن العلم قدم تيسيرات هائلة لحفظ أجنة الماشية المنتجة للحوم بطريقة التجفيف بحالة متجمدة . وهذه الطريقة لم تعد سرا ، والمعلومات الكاملة عنها متوافرة في جميع المصادر العلمية المتخصصة ، وقرىبا سيتمكن العلماء من تطبيق هذه التكنولوجيا على البشر .

وتعتمد طريقة أو تكنولوجيا تجميد الخلايا الحية على غمر هذه الخلايا في حمام من النيتروجين السائل ، وتكون قبل ذلك قد جفقت تماما حتى يمكن تحاشي تكون بلورات الثلج التي تؤدي إلى الموت . وتجفيف الخلايا عما قد تحتويه من الماء كغسيل بإيقاف جميع نشاطها البيولوجي قبل تجميدها .

وتستطيع هذه الخلايا المجففة المنكمشة أن تظل على هذه الحالة في درجة (- ١٩٦) مئوية لسنوات طويلة يمكن إعادتها بعدها لنشاطها الطبيعي بلا تلف .

والآن ما هي الفكرة وراء تجميد الحياة ؟

منذ عام ١٩٦٧ بدأت شعوب المنطقة تفكر في إقامة شبكة للاتصالات عبر الأقمار الصناعية تغطي المنطقة العربية وذلك من خلال بعض الدول العربية المشتركة في المنظمة الدولية للاتصالات اللاسلكية عبر الفضاء ، « إنيسلات » وقد أوصت تلك الدول العربية بضرورة الاستفادة من التقدم التكنولوجي في مجال الاتصالات السلكية واللاسلكية وخاصة تكنولوجيا الأقمار الصناعية لمساندة الاعلام العرب .

وقد كان « لاتحاد الإذاعات العربية » دوره الهام في دفع هذا المشروع ومحاولة استخدام الفضاء في مجالات التنمية والاعلام في الوطن العربي .

وفي عام ١٩٧٦ تم إنشاء « اللجنة العربية المشتركة » لاستخدام الشبكة الفضائية العربية التي ضمت ممثلين عن جامعة الدول العربية والاتحاد العربي للمواصلات السلكية واللاسلكية واتحاد الإذاعات العربية واتحاد الصحفيين العرب والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم . وتم أيضا التوقيع على مشروع إنشاء المؤسسة العربية للاتصالات الفضائية (عرب سات) التي تسلمت مسؤولية متابعة المشروع وتنفيذه .

وفي عام ١٩٨٠ تم إرسال العطاء لشبكة الأقمار الصناعية العربية على شركة إيروسبييال الفرنسية وشركة إيرونييس الأمريكية .

التزام الحدود

في كل يوم نفتح أعيننا على جريدة الصباح فتصدنا حوادث الجريمة والقتل ، وأخبار التعصب والتطرف والعدوان التي تنفجر ألغامها في جهات الأرض الأربع ، وتندثر بتفجر ألغام أخرى أفطع وأكبر خطراً على مصير الكرة الأرضية والجنس البشري . كل هذه أمور لم تعد تثير الدهشة والاستنكار ، وإن أثارها فللحظات معدودة . فقد أصبح تجاوز الحدود أشبه بزاد يومى يقتات عليه أبناء هذه الأيام ، ولم تعد الكوارث شيئاً تشيب له نواصي الولدان كما كان يقال في سالف الأزمان .

ما الذى جعل المصيبة عامة أو شبه عامة ؟ وما السر وراء الشطط والتهور والتطرف بكل أشكالها وصورها البشعة لدى الأفراد والشعوب وفي ظل النظم المختلفة والمجتمعات المتقدمة والمتخلفة على السواء ؟

إن الأسباب معقدة ومتشابكة . وجذورها عميقة في التاريخ الاجتماعى والسياسى والاقتصادى والعسكرى والعلمى في عالمنا الحديث .

المهم في هذا المجال الضيق أن نقف عند فكرة الحدّ نفسها ونحاول أن نبحث عن سبب واحد يفسّر لنا هذه الظاهرة التي توشك أن تكون هي وباء العصر ألا وهي تجاوز الحدود .

الحدّ مفهوم يدل على فاصل أو حاجز يشطر المكان أو المجال إلى قسمين : ما دون الحدّ وما وراءه . ونحن نعرف الحدود بمعناها المادى والسياسى عندما نعبّر حدود بلد إلى بلد آخر ، كما نحسّ معانيها الأخلاقية والمعرفية والانسانية عندما نسمع إنساناً يقول لإنسان آخر في غضب لا يخفيه : الزم حدودك . كل شيء وله حدّ . الطموح له حدّ . والطاقة على الصبر والاحتمال لها حدود . . . إلى آخر هذه التعبيرات الشائعة .

تنبه الاغريق إلى هذه الأفكار المرتبطة بالحدّ وضرورة التزامه منذ فجر حضارتهم وقبل بداية التفكير الفلسفى والعلمى بمعناها الدقيق . فلم يكن من قبيل المصادفة أن يعبر حكماءهم السبعة المشهورون - الذين عاشوا بين القرنين السابع والسادس قبل الميلاد واختلقت أسماؤهم وحكاياتهم منذ العصور القديمة نفسها حتى العصر الحديث - لم يكن من قبيل المصادفة أن يعبروا في الحكم والأمثال الماثورة عنهم عن ضرورة التزام الحدود التي تقتضيها الطبيعة البشرية ، وتفرض على الانسان التواضع والعدل والاعتدال ، سرت حكمتهم الشعبية هذه في عروق الحياة اليونانية والتفكير والأدب والفن . ولعل أهم هذه الحكم هي الحكمة المشهورة التي كانت منقوشة على معبد « دلف » وصارت بعد ذلك شعار سقراط ودليل حياته وتفكيره ورسالته العقلية : « اعرف نفسك » - أى اعرف نفسك بنفسك ، اعلم أنك مجرد إنسان ولست إلهاً ولا رياً من أرباب الأوثيمب إذا تنكبت هذه الوصية فقد وقعت في الخطيئة الكبرى ،

وتردّيت في هوة « الهيريس » أو الغطرسية وادعاء المطلق الذى لا يملكه أى إنسان بحكم أنه إنسان ، أى بحكم أنه كائن وسط بين الوحش والآله ، وإذا مال به الكبر والطموح أو الجهل والاستبداد إلى أحدهما فقد حق عليه عقاب ربه العقاب (الينميزيس) التي تقتص من كل من يتجاوز الحدود . . . ولشأننا حاجة إلى سرد أمثلة من الحكم الأخرى الماثورة عنهم لنبين أن حكمتهم هي الحكمة اليونانية نفسها كما تجلّت في محاورات أفلاطون وأخلاق أرسطو وروائع سوفوكليس وخصوصاً أوديب وأنتيجون . ويكفى أن نقول إن النزعة الانسانية المتصلة في التراث الغربى تقوم على نظريات الوسط الذهبى التي نادى بها أرسطو في تحديده للفضيلة التي تكون وسطاً بين طرفين متطرفين ، وأنها تعتمد قبل ذلك على أقوال أولئك الحكماء السبعة المجهولين مثل « لا تتطرف في شيء » و « الحدّ أفضل الأشياء » . . .

وسيطول بنا القول و « يتجاوز حدوده » لو حاولنا أن نتبع فكرة الحدّ في التراث الغربى أو العربى . فكل الفلسفات تراعى حدوداً يرسمها العقل ، وفلسفة (كانط) النقدية التي تعدّ أساس الفكر الحديث بعد بدايته على يد ديكارت - هي في صميمها فلسفة الحدّ الذى ينبغي أن تلتزم به المعرفة البشرية لكى لا تضل في متاهات الطموح العقيم ولا تقع في مهاوى التناقض والخطأ . وغنى عن الذكر أن الاسلام والحضارة الاسلامية يقومان على التوسط والاعتدال والعدل ، ويذكران الانسان دائماً بأنه لم يخلق عبثاً ، وأنه كادح إلى ربه . كدحاً لملاقيه . كما يذكر الأمة بالاعتدال حين يقول في هذه الآية الجامعة من سورة البقرة : « وكذلك جعلناكم أمة وسطاً لتكونوا شهداء على الناس » . . .

ومع ذلك فإن حضارة العرب وحضارة الغرب لم يخل تاريخهما من التطرف وإهدار العقل والعدل وتجاوز كل الحدود ، شأنهما في ذلك شأن كل الحضارات . ومن يقرأ كتاباً واحداً في التاريخ البشرى العام لابد أن يخرج منه وقد استقرت في حلقه وجوفه جبال الملح المرة ولا بد أن

د. عبد الغفار مكاوى

علم اللغة التطبيقي

العلم والحياة المعاصرة

د. محمود فهمي حجازي

وكثيراً ما تكون الحواجز اللغوية معوقات في طريق النهضة الثقافية والرفق الاجتماعي ، وتؤدي مشكلات التعدد اللغوي في بعض الدول إلى انقسامات وحروب .

أما في العالم العربي فقد حدث منذ بداية النهضة الحديثة تحول كبير في الموقف اللغوي . كان للصحافة العربية دور كبير في تقريب آلاف المصطلحات وألفاظ الحضارة من ملايين القراء وأصبحت المؤسسات التعليمية والإعلامية تؤثر تأثيراً حاسماً في تشكيل ملامح الواقع اللغوي ، وهي مسئولية جديدة تفرض التفكير الجاد في المستوى اللغوي الذي يقدم عن طريق هذه المؤسسات في إطار ضرورة وضوح الرؤية تجاه المستقبل اللغوي لهذه المنطقة - تقوم المجامع اللغوية - وفي مقدمتها مجمع اللغة العربية بالقاهرة - بعمل كبير في مجالات المصطلحات وفي أصول اللغة . ولكن هذا العمل الممتاز يمكن أن يؤق مزيداً من ثماره في إطار خطة شاملة للتنمية اللغوية . ويعد العالم العربي من أكثر مناطق العالم حاجة إلى خطة لغوية واضحة الأهداف .

اللغة العربية ليست لغة العرب وحدهم ، ولكنها - أيضاً - لغة الحضارة الإسلامية في عصر ازدهارها ، وهي رمز الأصالة والانتفاء بالنسبة للمجتمعات الإسلامية المعاصرة في العالم كله . تهتم بها المؤسسات التعليمية في كل أنحاء العالم الإسلامي ، هي مادة دراسية في آلاف المدارس والمعاهد في المنطقة الممتدة من نيجيريا ومالي في غرب إفريقيا حتى ماليزيا وأندونيسيا إلى أقصى جنوب شرق آسيا . وتطرح المنافسة الدولية في تعليم اللغات قضايا جديدة للبحث والتدريب وإعداد الخبراء والكتب والوسائل التعليمية الفعالة . وفوق هذا كله فقد أصبحت اللغة العربية منذ ١٩٧٠ وبشكل متزايد لغة عمل في عدد من المنظمات الدولية ، وهذه مسئولية جديدة لم يعد النهوض بها على النحو المنشود يمكن أن يتم دون الوعي بالمشكلات القائمة ووضع الحلول لها .

ولهذا كله فإن هذه المتابعة الأسبوعية عن اللغة والحياة المعاصرة محاولة في أن يصبح الوعي اللغوي بالواقع المعاصر من المكونات الأساسية لفكر المثقف العربي .

تدرك المجتمعات المتقدمة بصورة متزايدة أهمية اللغة في الحياة المعاصرة . وقد زاد الوعي بذلك مع التقدم الكبير في وسائل



الاتصال الجماهيري وفي إطار سهولة المواصلات والسرعة المتجددة في الحصول على العلم والمعلومات . يتطلب هذا الموقف الجديد حاجة متزايدة إلى استخدام اللغة الوطنية والأفندية من اللغات العالمية على نحو يحقق الفاعلية والسرعة والدقة . وأتى هذا إلى نشوء فروع جديدة من البحث اللغوي تعنى بهذه القضايا العملية . وله يبحث علم اللغة التطبيقي هذه القضايا ، وله مؤسساته الكبيرة وفروعه المتعددة ومشروعاته على المستويات القومية والإقليمية والعالمية . بدأت الدول الكبرى تؤسس لبحث القضايا اللغوية المعاصرة وللتنظيم للتنمية اللغوية عدة مؤسسات كبيرة متخصصة ، وجمعت المنظمات الدولية لقضايا اللغة عدة إدارات ومؤسسات تقوم بالبحث والتنظيم والتنفيذ لمشروعات لغوية تطبيقية .

يبعث علم اللغة التطبيقي - بالمعنى العام هذا المصطلح - قضايا التنمية اللغوية ، وفي مقدمتها التخطيط اللغوي وقضايا تعليم اللغات ، ويعنى - أيضاً - بعلم المصطلحات وبنوك المصطلحات ، وبحث كذلك في علم الترجمة ، يتناول أيضاً صناعة المعجمات بأنواعها المختلفة ، ويفيد - بالضرورة - من الحاسب الآلي ومن كل ما يتجه العلم الحديث من أجل تلبية الحاجات اللغوية المعاصرة .

إن علم اللغة التطبيقي لا يبحث القضايا الأساسية التي تهتم الباحثين وحدهم ، ولكنه يتناول موضوعات لغوية ذات أبعاد اجتماعية واضحة . يحاول باخبرة العالمية ربط البحث اللغوي الدقيق بكل ما يحتمل التواصل اللغوي في الحياة المعاصرة سهلاً وفعالاً ومؤثراً . إن اللغة أصوات تكون مفردات تكون جملاً تحمل المعنى ، ولكنها - فوق هذا كله - ذات وظائف متعددة في الحياة اليومية لا تقتصر على الأدب ، فاللغة أداة التواصل الأولى في الحياة اليومية وفي العلم وفي الاقتصاد وفي السياسة وفي كل جوانب الحياة .

يسأل نفسه كيف أمكن أن يكون تاريخ الإنسان في أحد جوانبه هو تاريخ التطرف وخرق كل الحدود الممكنة والمستحيلة على السواء ؟ كيف أمكنه أن ينقلب في بعض اللحظات والمواقف التاريخية إلى وحش أفظع من كل وحش ، يمثل بجثث أعدائه على أفظع صورة بل يخرج جثث الأموات منهم ويعيد شفقها والتمثيل ببقاياها ؟

يمكنك أن ترد على هذا بقولك : ولكن التاريخ يشهد كذلك على وجود قمم مضيئة من النبل والفداء وصل إليها القلة من الأبطال والشهداء في سبيل المبدأ والعقيدة والأصلاح والتغيير . ولكن هذا الرد نفسه يدل كذلك على قدرة الإنسان وميله الدائم إلى تجاوز كل حد ، سواء في اتجاه الخسيف أو في اتجاه القمم .

ونعود إلى السؤال الذي بدأنا منه : ما الحد الذي يجب الالتزام به ؟ كيف نحدده وأين نجده ؟

الجواب عسير . ولكن يكفي القول بأن هذا الحد هو الإنسان نفسه . إنه هو الذي يعينه ، وهو الذي يتخطاه وإنسانيته هي التي تبين له علامة المرور الخضراء أو الحمراء . صحيح أن التاريخ والحياة اليومية يؤكدان أنه لا يعرف حداً يتوقف عنده في طموحه إلى العلم والمعرفة أو اللذة والمال والشهرة ، أو التسلط والطغيان . وهو في هذا يتجاوز الحدود التي تضعها طبيعته الإنسانية نفسها فينسى أو يتناسى أنه بشر مؤقت محدود فإن . ما الذي يذكره بالحد إذن مادام يتخطى حدوده بحكم طبيعته نفسها ؟

أعتقد - إن لم أكن مخطئاً - أنه هو « الآخر » موجود الشخص الآخر ، هو وجوده الجسدي والمعنوي ، سعادته ومصيره ، قيمته وكيانه الفريد الذي يستحق الاحترام . فلا يعامل من ناحية كأنه البهيم ، أو ناحية أخرى كأنه الآله . كل هذا يعين للإنسان الحد أو الصنم المعبود ويعلمه في كل لحظة أن يحترم الحدود . إنه لن يفعل هذا بمحض اختياره ، ولن يقدم عليه عن حب وإحسان مفلطور فيه بل سيفطر إليه بحكم وجوده في مجتمع وارتباطه بأخرين يلزمونه بالتنازل عن بعض أنانية الذئاب والتسويق بمشيتته على « العقد الاجتماعي » . ولسنا في حاجة إلى الكلام عن فلسفة هوبز السياسية أو أصحاب العقد الاجتماعي أو فلسفة فشته المثالية التي تنبته إلى أن وجود « الأنا » الأخرى أو « الأنت » التي نجبها وتعاطف معها ونشاركها هي العاصم الوحيد من طغيان « الأنا المطلقة » واستبدادها الذي ينفي كل وجود عداها ويهددها هي نفسها بتدمير نفسها . لا حاجة بي إلى مثل هذه التفصيلات . « فالآخر » أو « الأنت » هو الحد الذي لا بد من التوقف عنده والالتزام به . ولن يتوافر هذا إلا في ظل النظم الاجتماعية التي تحترم « الآخر » وتعطيه الحق كل الحق في الوجود والكرامة والسعادة والاعتراض وقول « لا » . لن يتوافر إلا في ظل النظم التي تكفل تحقيق الديمقراطية وتقوم على الشورى . ومالم يتم هذا فلا أمل في حياة إنسانية ، ولا مفر من أن تظل حياتنا معرضة لتجاوز كل الحدود .

واحد من الجيل الضائع ، الجيل المخبوع . بلا جذور ولا وطن ولا أمل ولا وداع . الجيل الذى رجع إلى بلده بعد الحرب العالمية الثانية فوجد صحراء من الانقراض فى كل مكان ؛ مدينته أنقاض ، بيته أنقاض ، قيمه ومثله وأجلامه أنقاض . شمس صغيرة ، حبه وحشى ، شبابه بلا شباب . الأيتام يصرخون فى الظلام . الآباء والأمهات تحت التراب ، العنكبوت والجُرذان تمسش فى الجحور وتتغذى على جثث الموتى . الأبطال والزعماء الجوف أوثان ممرغة فى الرماد .

الأرض خربة والسماء خاوية . والزوجة فى أحضان رجل آخر . وصرخ « بورشرت » فى قصائده القليلة ، وقصصه القصيرة ومسرحيته الوحيدة صرخات تلسع الأذان وتفتح الأعين وتحطم السدود وتوقظ الأحياء الموتى . . .

وفولفجانج بورشرت هو أحد أبناء هذا الجيل المتعب الجائع المهان ، بل هو أصدق من عبّر عنه بصوت ما يزال يجرح القلب ويدوى فى سمع الأجيال . ولد فى سنة ١٩٢١ بمدينة هامبورج . اشتغل فى بداية حياته ببيع الكتب ، ثم أصبح ممثلاً فى مدينة لونبرج . وجند فى سنة ١٩٤١ ، وجرح جرحاً خطيراً سنة ١٩٤٢ . ثم وضع فى السجن لاحتجازه على الفاشية . وحكم عليه بالإعدام ، ثم أرسلوه إلى الجبهة الشرقية لينفذ فيه الحكم بطريقة أخرى ! وأصيب بمرض خطير فسرّح من الخدمة سنة ١٩٤٣ ، ورجع إلى التمثيل فى مسارح المتنوعات بمدينة هامبورج ، وعمل - بعد ذلك - بالإخراج . عاوده المرض من أثر جرحه القديم ، وتطوع أصدقائه لإرساله للاستشفاء فى سويسرا ، ولكنه مات فى مدينة بازل (بال) وهو فى السادسة والعشرين من عمره سنة ١٩٤٧ .

ونشر معظم إنتاجه بعد موته ، كما عرضت مسرحيته « أمام الباب » بنجاح هائل على كل المسارح الألمانية ولا زالت تمثل حتى الآن ، وتذكر الناس بالجيل الضائع ، الذى عاد إلى وطنه فوجد نفسه بلا وطن ! إليك إحدى قصصه اللاهثة ، تتبعها القاهرة بقصتين أخريين فى أعدادها القادمة .

القاهرة

للكاتب الألماني فولفجانج بورشرت ترجمة د. منى نويشى

الملك الثلاثة المعتمون

وضع الرجل قطعة الخشب المش فى الموقد المصنوع من الصفيح فأخذت تشتعل وترسل حفنة من اللهب الدافئ الذى انتشر فى هواء الحجرة ، وانعكس ضوء اللهب على وجه صغير مستدير وبالرغم من أن ذلك الوجه الصغير لم يتجاوز عمره ساعة واحدة فقد كان واضح المعالم ، يحتوى على أذنين وأنف وفم وعينين . وبالرغم من أن الطفل كان ثباتاً ، فقد كانت عيناه واسعتين وكان فمه مفتوحاً وتنفسه بطيئاً . والأنف والأذنان موردين . قالت الأم لنفسها إنه يعيش ونام الوجه الصغير . قال الرجل لزوجته « هناك قطعة كويكر » . قالت الأم « نعم . هذا شيء جميل . الجوبارد . أخذ الرجل قطعة من الخشب الحلو المش وأشعلها . قال لنفسه لقد حصلت على طفلها وهى الآن ترتعد من البرد . ولكنه لم يجد أمامه أحداً يمكنه أن يلطمه فى وجهه جزاءً على ذلك . وعندما رفع غطاء الموقد سقطت حفنة الضوء مرة أخرى على وجه الطفل النائم . قالت المرأة بصوت خافت « انظر ! إنه أشبه بهالة القديس »

أخذ يتحسّس طريقه فى الضاحية المظلمة . كانت البيوت منهمة فى مواجهة السماء . وكان القمر غائباً والأسفلت يثن مفزوعاً من وقع الخطى المتأخرة . ثم وجد لوحاً خشبياً قديماً ، وخطاً يقدمه على اللوح العفن فتهد وانكسر . كانت رائحته حلوة وكان هشاً .

رجع يتخذ طريقه ثانية فى الضاحية المظلمة . لم تكن هناك نجوم فى السماء . وعندما فتح الباب فوجيء بعيون زوجته الزرقاء الشاحبة وهى تظهر من خلال وجه متعب ، كان تنفسها الدافئ فى شدة البرودة ، يتكشف فى هواء الحجرة محدثاً لونا أبيض . ضغط بركبته المهزولة على الخشب المش فكسره وتهد الخشب ، ثم انطلقت منه رائحة حلوة طرية ملأت الحجرة ، وأخذ قطعة من الخشب وشمها بأنفه . ثم ضحك بهدوء لأن رائحة الخشب المش تشبه رائحة الكمك . قالت زوجته لا تضحك إنه نائم .



[هالة القديس . . !] قال هذا لنفسه ولكنه لم يجد أمامه أحداً يلطمه في وجهه .

كان هناك بعض الأشخاص يقفون بالباب : قالوا : « لقد رأينا الضوء في النافذة . نريد أن نستريح عشر دقائق » .

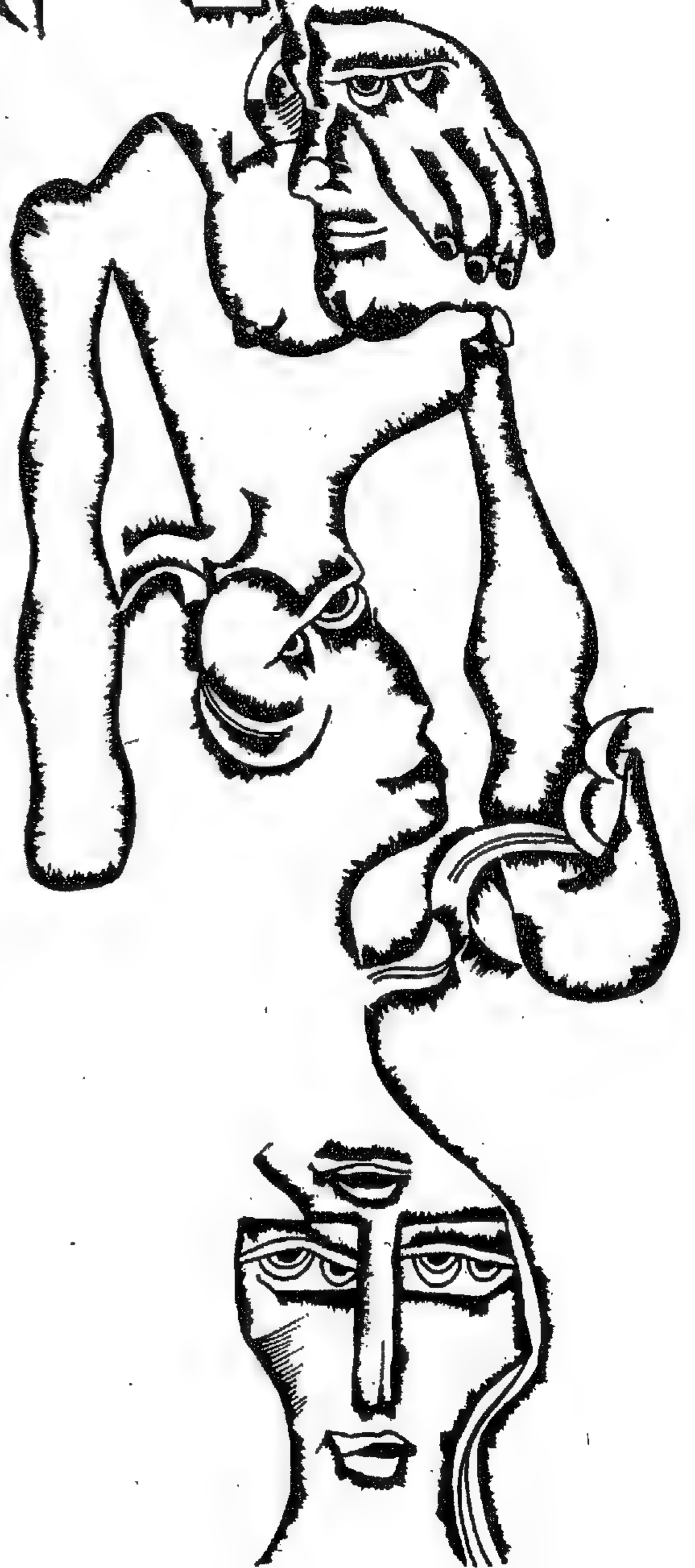
قال لهم الرجل : « ولكن لدينا طفل » لم يقولوا شيئاً ودخلوا الحجرة بالرغم من ذلك ، ونفخوا الضباب من أنوفهم ورفعوا أقدامهم إلى أعلى . همسوا قائلين : نحن في غاية الهدوء . ثم سقط الضوء عليهم .

كانوا ثلاثة في ثلاث بدلات عسكرية قديمة . كان بيد أحدهم ورق مقوى ، وكان مع الآخر كيس ، أما الثالث فكان بلا يدين . قال : « إن ارتعد من البرد ، ورفع عقب السجارة إلى أعلى . عندئذ أدار جيب المعطف ناحية الرجل . كان به دخان وورق سجائر رقيق . لقوا سيجارتين . قالت المرأة : لا ، الطفل » .

خرج الأربعة ليقفوا أمام الباب وكانت سيجائرهم المشتعلة أربعاً فقط في الظلام . وكان أحدهم يربط ساقيه الغليظتين . أخرج من كيسه قطعة خشبية . قال : حمار نحتته في سبعة أشهر . من أجل الطفل . قال هذا وأعطاه للرجل . سأله الرجل : ما بال ساقك ؟ . . قال الرجل ، الذي نحت الحمار : ماء . من الجوع . سأل الرجل : والآخر ، الثالث ؟ وتحسّس الحمار بيديه في الظلام . ارتعد الثالث في بذلته العسكرية وهمس : لا شيء . إنها الأعصاب . كنا خائفين جداً . ثم أطفأوا سيجائرهم ودخلوا الحجرة . جلس الرجال الأربعة رافعين أرجلهم وراحوا ينظرون للوجه الصغير النائم . أخرج الرجل الذي كان يرتعد من علبة الكرتون قطعتين من الحلوى الصفراء وقال : « للزوجة » فتحت المرأة عينيها الشاحبتين الزرقاوين بشدة عندما رأت الرجال الثلاثة المعتمين منحنين فوق الطفل . كانت خائفة . ولكن الطفل مدّ ساقيه إلى صدورهم وصرخ صرخة قوية جعلت الرجال المعتمين يرفعون أقدامهم ويتسللون إلى الباب . وهناك أحنوا رؤوسهم مرة أخرى ثم خرجوا إلى الظلام . تابعهم الرجل بنظراته . قال لزوجته : « إنهم قديسون من نوع عجيب » ثم أغلق الباب ونتم : « قديسون رائعون » ونظر إلى الكويكر . ولكنه لم يرب قبضة يديه . همست زوجته « ولكن الطفل صرخ ، صرخ صراخاً حاداً وعندئذ ذهبوا . انظر إليه كيف يبدو الآن شيطاً » .

قالت هذا باعتزاز . وفتح الوجه الصغير فمه وصرخ . سألتها زوجها : « هل يبكي ؟ » أجابته : « كلا . أعتقد أنه يضحك » . [تناول قطعة من الخشب المشوي وأخذ يشمها وقال : « رائحتها مثل رائحة الكعك . لذيلة جداً » . قالت له المرأة « اليوم أيضاً هو عيد الميلاد » تتم قائلًا : « نعم عيد الميلاد » .

وسقطت من الموقد حفنة من الضوء الساطع على الوجه الصغير المستغرق في النعاس ●





أسطورة العزيمة وعقدة الخواجة

هاني الحلواني



أعلم أن مقال هذا سيثير الكثيرين ضدّي لأنّ أحاول المساس بالتأبؤ الذي صنموه بأنفسهم لأنفسهم ، وهذا التأبؤ يمثل بصورة محددة في فيلم «العزيمة» الذي أخرجه كمال سليم (١٩٣٩) وتمثلت الطغوس التي تقام لهذا التأبؤ في كتابات النقاد المتخصصين وطير المتخصصين ، والتي تارجلحت بين الحماس المتوجع ، مستخدمة في ذلك كل أعمال التفضيل الممكنة (أروع وأعظم وأفضل ... الخ) وبين الإعجاب الهادئ نسبياً (الأكثر صدقاً وحذقاً ، الفيلم الرائد ... الخ) ولكن حقيقة الأمر ، أن هذا الفيلم الأفضل والأعظم ، لم يتنبه إليه أحد - رغم نجاحه التجاري الساحق والذي سترجع إلى أسبابه في موضع لاحق من هذا المقال - إلا بعد أن كتب عنه المؤرخ والنقاد الفرنسي جورج سادول في كتابه « قاموس الأفلام » وفي موسوعته عن « تاريخ السينما » (السينما في الوطن العربي ، جان الكسان ، ص ٥٢ ، ٥٣) فقال « إن فيلم العزيمة » أحسن فيلم مصري ظهر في الفترة الواقعة بين ١٩٣٠-١٩٤٥ ، وهو يرسم بفن أكسير الحياة في الأحياء الشعبية في مدينة القاهرة ، ويستحق هذا الفيلم أن يقارن بأنجح الأفلام الفرنسية الكبيرة التي ظهرت قبل الحرب العالمية الأخيرة ، وقد اختار سادول المخرج كمال سليم في قاموس السينمائيين (نفس الصفحة) ضمن أحسن مخرجي السينما في العالم حيث قال إن « كمال سليم ، مخرج مصري ، ولد في

سنة ١٩١٣ ومات سنة ١٩٤٥ ، أحسن سينمائي مصري ظهر في الفترة الواقعة بين سنة ١٩٣٠ وسنة ١٩٤٥ . فهو الوحيد الذي استطاع أن يصور الواقع الاجتماعي لبلده في فيلم (العزيمة) وهو أحسن أفلامه . كان هذا بعد أن زار سادول مصر عام ١٩٦٥ وطلب مشاهدة بعض الأفلام المصرية القديمة ، حيث تعرض له القائمون على الأمر في ذلك الوقت بعض هذه الأفلام ومنها فيلم العزيمة . وما إن عاد سادول وكتب رأيه هذا حتى أقيم التأبؤ وأحاط به الكثير من النقاد كسدنة المعبد الأيل للسقوط .

ونظراً لأن عقدة الخواجة ظلت هي العقدة التي تحكم تصرفاتنا لفترات طويلة ، فقد كان طبيعياً أن يزداد تقديس الكثيرين لهذا الفيلم عندما يضم أستاذ له أهميته العالية صوته إلى صوت سادول مجداً فيلم العزيمة ، أما الأستاذ الجديد فهو « ريموند ويليم بيكر » الأستاذ بمعهد ويليامز بالولايات المتحدة الذي جاء إلى مصر عام ١٩٦٨ للإعداد لدراسة التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية في مصر إبان عصر عبد الناصر ، فنشاهد ما يزيد على مائة فيلم مصري اختيرت له بطريقة عقوبة . وفي دراسته التي كتبها بعنوان « مصر ناصر .. السلطة الأيديولوجية والتطور السياسي » (المنشور بجامعة هارفارد) راجع : مصطفى درويش ، مصر في الأطياف .. نظرة أمريكية إلى السينما المصرية .. مجلة الفنون ، ع ٢٠ ص ٧٢ وما يليها) ، كتب هذا الأستاذ إن فيلم « العزيمة » هو الفيلم الذي فتح الطريق أمام أفلام الفئة الأولى (أفلام الواقعية

الاجتماعية ذات المحتوى السياسي الضمني) ... ومن هنا فليس غريباً أن نجد الواقعية النقدية ، وهي جوهر ما أرسنه « العزيمة » من تقاليد التعبير الأكثر صدقاً وحذقاً ، تجده في أفلام تتناول الطبقات المتوسطة ، ولا سيما الفئات الدنيا منها ، تلك الفئات التي لعبت دوراً بالغ الأهمية في الحياة السياسية بمصر ما بعد الثورة .

فهل فيلم العزيمة حقاً هو الفيلم الذي يجب أن نعتبره البداية الحقيقية للواقعية في السينما المصرية ؟ أم أن عقدة الخواجة هي التي حولت هذا الفيلم الميلودرامي الفج إلى أسطورة ؟ وهل حقاً أن كمال سليم ، وهو المخرج لهذا الفيلم والذي (قدم روايته الواقعية ...) بعد ذلك شهداء الغرام والبؤساء (١٩٤٤) وليلة الجمعة (١٩٤٥) هو أول فنان تقدمي يعمل في ميدان السينما المصرية « ولو أن العمر امتد بهذه الموهبة الواعية لأثرت الشاشة بأعماله أخرى كثيرة رفيعة المستوى » (١١) (جان الكسان ، المرجع السابق ، ص ٥١) .

إن الادعاء بتقدمية كمال سليم ووعيه بقضايا مجتمعه وعصره تكذيبها كل أفلامه التالية لفيلم العزيمة - بصرف النظر عن الأفلام السابقة له - وكلها أفلام هزيلة وتجارية وتكساد تفص بميلودراميتها الفجة ، رغم اعتمادها في معظمها على شوايح الأدب العالمي ، لكنه لم ير في هذه الشوايح سوى جانبها الميلودرامي فقط . أما إذا نظرنا إلى درة الدرر وفيلم الأفلام « العزيمة » فسنجد أن أكثر المتحمسين لهذا الفيلم ، وهو الأستاذ الناقد محمد السيد شوشة في مقدمته التي أعدها لسيناريو الفيلم (ص ٣٠) ، يعترف بأن « شخصية البطل شخصية تراجمية بطلها القدر الذي لا سلطان له عليه » ثم يعود فيؤكد (ص ٣١) أنه « قد لعبت المصادفة دوراً هاماً في الفيلم ، وجعلت منه ميلودراما تقوم على المصادفات » .

إن نجاح الفيلم تجارياً وقت عرضه لا يرجع إلى واقعته بقدر ما يرجع إلى مبيّن رئيسيين :

أولهما : أن الفيلم يتوافق مع مفهوم الجمهور للسينما باعتبارها وسيلة للتسلية من جانب ، ومن جانب آخر باعتبارها وسيلة كالحلم ، يحاول الحلم من خلالها تعويض قهره الاجتماعي بإشباع رغباته المقهورة أو المنوعة نتيجة ظروف المجتمع .

فكما يرى الفيلسوف الفرنسي جاك بيرل مارسيل أن « مخرج السينما يجد نفسه في حالة بين اليقظة والنوم ، مما يشبع

فيه خيالات ورؤى تشبه خيالات ورؤى النوم مغناطيسياً » . (مقال : العوامل المؤثرة في موقف المتفرج من الفيلم المصري ، فتحى فرج ، مجلة السينما والمسرح ، ع ٥٣-٥٤ ، ص ١٠١)

ثانيهما : خضوع الفيلم لكل مواصفات الفيلم التجاري الناجح ، بداية من الاعتماد على نظام النجوم المتوارث عن السينما الهوليوودية ، حيث قام ببطلته اثنتان من أهم نجوم السينما المصرية وقتئذ (فاطمة رشدي وحسين صدقي) مروراً بالحدوة المثالية المسلية ، التي تفسر الواقع من خلال الصدفة وسيطرة القدر ، والتي تنفق مع الناقد فتحى فرج (نفس المقال ونفس الصفحة) في أن مثل هذا الواقع ولا شك « يلقى ترحيباً من المتفرج لأنه لا يطالبه بتفهم تعقيدات الواقع الفعلي ، أو يقوده إلى ممارسة إيجابية لوجوده » . هذا بالإضافة إلى العوامل الأخرى مثل شهرة المخرج التي حققها في أفلامه السابقة على العزيمة ، والإيهام الشكلي المعتمد على كثافة المجاميع والمشاجرات والأهوان ، وأول قبلة جنسية صريحة في تاريخ السينما المصرية ، كما اعترف بذلك ناقد العزيمة الأستاذ شوشة .

وهناك عامل آخر أثرت أن تحدث عنه وحده مبدئياً عن العوامل السابقة لأهميته البالغة ، وهو أسلوب كمال سليم في رسم شخصياته ، خاصة شخصية « نزيه باشا » الرجل الخير ، المقلد ، الذي يقف بجانب البطل ، ويقدم له كل المساعدات الممكنة ، فهو الذي يمول له المشروع ، وبعد تهديد الأموال على يد ابن هذا الباشا « عدلى » يسرع الباشا بمنح محمد أنسدى حثي كارت توصية ليأتحق بالعمل في إحدى الشركات . وبعد ظهور براءة محمد من الاتهام الموجه إليه نتيجة ضياع أحد المستندات ، يسارع الباشا بتمويله من جديد لافتتاح مشروعه التجاري مع عدلى ابنه ، الذي استقام فجأة وأصبح بقدر المسؤولية ويعتمد على نفسه .

وشخصية ذهى باشا مدير الشركة ، الذي يوظف محمد في شركته بعد استلامه كارت التوصية ، فإنه بعد ظهور البراءة يستدعى محمد ليعود إلى وظيفته ، مع صرف مرتبه بالكامل عن الشهور التي انقطع خلالها عن العمل ، بالإضافة إلى التعويض المناسب .

إن شخصية نزيه باشا هنا ، وهي تقدم الحل لمحمد ، تجسد لتفرج ذلك العصر والعصور المشابهة صورة الباشا المعصامي المعطوف والخير ، وهو الصورة المثالية في

جاء هذا البيان من عدد من الأدباء يمثلون وجهات نظر مختلفة حول العدد الأخير من مجلة الكرمل

الكرمل ترتكب «مذبحة» شعرية

صدر العدد (١٤) من مجلة «الكرمل»، كعدد عن الأدب المصري في السبعينيات. وقد ارتكبت المجلة - في هذا العدد - جرماً جسيماً، يتنافى مع حرية النشر، وقواعده المستقرة، في احترام المادة المكتوبة، وعدم التدخل فيها - بأى شكل - برغم أن هذا العدد خصوصية تاريخية، باعتباره توثيقاً لظواهر الأدب المصري الراهن، الأمر الذى شكل «مذبحة» للشعر المصري المنشور بالعدد.

وقد تبدى هذا الجرم في الإنتهاكات التالية:

(١) عمد القائمون على المجلة إلى التشويه الكامل للغالبية العظمى من القصائد عن طريق تغيير بعض عناوين القصائد، وحذف مقاطع وأجزاء كاملة وأبيات منها، وإضافة حروف وكلمات لضبط العروض الذى اضطرب نتيجة لهذا الحذف، وإعادة ترتيب ما تبقى من هذا المبحث، وفقاً لزاجية القائمين على المجلة، إلى حد أن وصل الأمر بهم إلى حذف قصيدة لأحد الشعراء المشاركين في العدد (الشاعر محمد عويد). ولم تسلم «القصيدة» - أيضاً - من هذا التشويه.

(٢) أن هذا الجرم قد خلق مسافة مفتعلة بين الفكر النظري المطروح في ندوة العدد وبين الإبداع الشعري - كما شوهته المجلة -، الأمر الذى جعل أفكار الشعراء المشتركين في الندوة توحى بأنها معزولة وفاصلة التماس والانسجام مع الإبداع الشعري.

(٣) عمد القائمون على المجلة إلى حذف الدراسة الخاصة بمبحث ظواهر الحداثة في الشعر المصري في السبعينيات، التى كتبها الزميل (محمد يدوى)، والتى تكشف تمايز الشعر المصري في السبعينيات، وإنجازاته الخاصة. ويؤكد هذا الحذف - مع التشويه الذى تم للقصائد - قصيدة هذا الجرم، حتى يبدو هذا الشعر كرائد هامشى في حركة الشعر العربى. وقد أكدت المجلة هذه الفرضية، بنشر الشعر في مساحة ضئيلة في ذيل العدد، على عكس التقليد الذى اتبعته المجلة طوال أعدادها السابقة.

ونحن إذا كنا - قبل هذا العدد (١٤) - ننظر إلى «الكرمل» باعتباره أحد المنابر الثقافية الجادة وسط ركام النشر العربى، فإننا ندين ونستنكر هذا الجرم، وخاصة إذا ما ارتكبه مثقفون فلسطينيون من المفروض أن يعرفوا - تماماً - مسؤولية الكلمة وفداحة انتهاكها. لهذا الجرم يكشف - ضمن ما يكشف - عن الآتى:

أولاً: أهدار المجلة لأبسط المبادئ التى تحكم عملية النشر: إن تنشر المادة - أى مادة - بشكْلِها الكامل، أولاً تنشر. إن أهدار هذا المبدأ يعنى أهداراً لحرية الكاتب نفسه، وتزييفاً لوعى القارىء، بما يكشف عن تناقض مصداقية المجلة بين ما ترفعه من شعارات وأفكار وما تسلكه من ممارسات.

ثانياً: إن هذا الجرم - بكل ملامحاته - يجعل المجلة - بكل أسف - طرفاً في الطابور الطويل في الساحة العربية، الذى يستخدم كأداة في تزييف الوعى، وترسيخ القيم البالية التى نطمح جميعاً لتغييرها.

ثالثاً: يمثل هذا الجرم خطورة إضافية، باعتباره عدداً توثيقياً يؤرخ للأدب المصرى، في مرحلة من أخطر المراحل التى مر بها الشعب العربى وتبدى هذه الخطورة في تزييف صورة الأدب المصرى، في هذه المرحلة، وتضليل الوعى به لدى القراء والباحثين. وأنتا نرى أن المجلة - بارتكابها هذا الجرم - تصبح حلقة إضافية في الحصار المضروب على الشعر المصرى في السبعينيات. وهى - بذلك - تقف في نفس خندق القوى المضادة المتخلفة في مصر، التى تعوق حركة التقدم الأدبى، والشعرى خاصة.

ومن ثم، ونحن أمام فداحة هذا الجرم، نرفض أى ميرور لارتكابه، ونرفض أى تواطؤ مع الذات، على حسابنا وحساب المبدأ. ونرفض - في الوقت نفسه - الزوج بنا - أو استخدام كتاباتنا - فيما يدور على الساحة العربية من الأعياب وترهات سياسية هى - في جوهرها - مضادة لمستقبل الإنسان العربى بأية حال من الأحوال.

وعلى ذلك، فنحن - من واقع مسؤوليتنا أمام أنفسنا وأمام الجميع - نقرر بكل وضوح، أن ما اقترفته المجلة من جرم لا يمثل حقيقة الأدب المصرى، ونقرر أن قصائدنا التى نشرت في العدد لا تمثلنا، ولا تمثل الشعر المصرى فى شيء، بل تمثل المدى الذى وصلت إليه المجلة في انتهاك حقوق الكتاب وجميع مبادئ النشر.

إننا نتوجه إلى الاتحاد العام للكتاب والصحف الفلسطينيين - الذى تصدر عنه المجلة - واتحاد الكتاب العرب، وجميع المنظمات والأقلام المدافعة عن حقوق الإنسان العربى - تتوجه إليهم - جميعاً - حتى لا يصبح هذا الجرم تقليداً سارياً، ومطالبة المجلة بنشر القصائد كاملة في عددها التالى (١٥)، والاعتذار الصريح للقراء والشعراء عن ارتكاب هذا الجرم الشنيع، حفاظاً على حرية الكاتب والإبداع العربيين، اللذين نعمل - جميعاً - من أجلهما.

الشعراء المصريون

- أحمد زوزور ● عبد المقصود عبد الكريم ● أحمد طه ● عبد المئيم رمضان ● أمجد ريان ● محمد يدوى ● جمال القصاص
- محمد خلاف ● حسن طلب ● محمد سليمان ● حسين حودة ● محمد عيد ● حلمى سالم ● محمود نسيم
- رفعت سلام ● وليد منير

فكر البورجوازية الصغيرة، وتحقق السلام الاجتماعى المنشود بين الطبقات. ورغم هذا لا يقدم فيلم العزيمة من يدافع عن هذه النقطة، فيقول الأستاذ شوشة مدافعا بحماس إن «شخصية الباشا من الشخصيات التى كانت موجودة في المجتمع، فلم يكن كل الباشوات أشراً، بل كان بينهم الأخيار طبعاً» (ص ٣٠) ثم يتناقض الأستاذ شوشة مع نفسه في معرض حديثه عن ذهنى باشا قائلاً (ص ٣١): «إن هذا لا يحدث في الواقع إلا عن طريق القضاء، اللهم إلا إذا كان باشوات ذلك العصر، من الملائكة الأخيار».

فهل يمكن لسدنة المعبد الادعاء بأن فيلم العزيمة هو الفيلم الرائد في مسار المدرسة الواقعية في السينما المصرية؟ وأن كمال سليم هو الفنان التقدمى والرائد العظيم الذى كان يحمل الكاميرا في يده ويرسم بها ملامح المجتمع المصرى، بأسلوب الناقد الذى يريد التغيير، لأنه كان يهدف من وراء أفلامه إلى بناء مجتمع جديد؟... إن الأستاذ صلاح أبو سيف وهو تلميذ كمال سليم - ورغم الفروق الشاسعة بينهما - يعترف في برنامج تليفزيونى بأن كمال سليم كان شخصاً شديد الغرور، ويؤكد لنا الخواجة سادول هذه الحقيقة، ويحدثنا عن حقيقة وعى كمال سليم بقضايا مجتمعه في مقاله الذى نشره في مجلة «سينما ٦٥» الفرنسية والذى نشرت مجلة السينما والمسرح القاهرية (ج ٥٤-٥٣، ص ١٣١) ترجمة له يقول فيها عنه:

«كان يعيد مع رفاهه، المرة تلو المرة كتابة قصة لا تتغير، وتشبه إلى حد بعيد قصة حياته... ولكن لم يكن ثمة أحد من المنتجين ليعير هذا المشروع اهتماماً... وفي نهاية الأمر التحق كمال بالعمل في استديو مصر لقراءة السيناريوهات، وأخيراً واتته الفرصة لإخراج فيلم تجارى، وحاز الفيلم بعض النجاح مما أهله لتنفيذ المشروع الذى طالما دأب خياله وامتلك عليه حواسه».

وفي النهاية إن فيلم العزيمة لا يعدو أن يكون فيلماً ميلودرامياً تجارياً، نفس بحرفية جيدة إلى حد كبير، خاصة في تصوير الحارة المصرية التى كانت جديدة إلى حد ما على السينما المصرية، لكنه لا يمثل أية بداية للواقعية في السينما المصرية، ولا يعد فيلماً رائداً بأية حال من الأحوال. أما متى يمكن اعتبار أن هذه المدرسة الواقعية قد بدأت في السينما المصرية؟ ومن هم أهم روادها؟ فهذا ما ستحاول الإجابة عليه في المقال القادم بإذن الله.

عبد الحليم نورية

فنان أمين فقدناه

كشفت أعماله الجادة الغزو المبهز للموسيقى



أما إن هناك موسيقى
مصرية متميزة عن
موسيقى كل من الشرق
والغرب ، فهذا أمر
يقرره البديهة قبل أن يقرره الواقع ،
فمصر ، في موقعها الجغرافي الفريد
كحلقة الوصل بين القارات الثلاث ،
وفي امتدادها الزماني عبر بضعة آلاف من
السنين ، كانت جديرة بأن تذيب حضارة
وتتلاشى ثقافة وفنا ، وسط تلك الموجات
التي تعبر بها من القارات الثلاث ،
ووسط تلك الشعوب الغازية التي زحفت
عليها شرقا وشمالا وجنوبا ، ولكل معها
ثقافته المتميزة ، وحضارته الخاصة وله ،
قبل ذلك كله ، ذوقه الذي يختلف كل
الاختلاف عن ذوق الآخرين من
العابرين أو الغزاة ، فضلا عن اختلافه
عن ذوق المصريين أنفسهم ولكن شيئا من
هذا لم يحدث ، وما زال لثقافة مصر
وحضارتها بصورة عامة ، تفردهما الذي
عاش منذ فجر التاريخ حتى اليوم ،
وما زال لموسيقاهما خاصة طابعهما المتميز
ذوقا وأداء ، والذي امتد دون انقطاع ،
ليما نزعهم ، منذ فجر التاريخ أيضا حتى
اليوم . وأنت إذا ذهبت إلى أي بلد عربي
وجدت للموسيقى المصرية هذا الطابع
التميز ، رغم التقارب الذي يكاد يكون
توحدا فيما عدا هذا من ألوان الفن . هذا
ما تقرره البديهة ، أما ما يقرره الواقع
فهو هذه المقاومة التلقائية التي يجدها أي
لون موسيقى غير مصري من الأذن
المصرية العامة ، وأقرب الأمثلة عهدا بنا
هذا الاقبال الشديد - والمفاجيء - من
الشباب على فرق الموسيقى العربية بما
تقدمه من موشحات وأدوار وطاقات ،
وقد كان المتوقع غير ذلك بعد أن شاعت
موسيقى الجاز بكل ألوانها ، حتى مر بنا
وقت كنا نسمع فيه أغاني توم جونس
والخنافس على ألسنة الشباب ، وإن كانوا
لا يحسنون الإنجليزية لأنها ولا تلتقا .
كذلك شاعت في نفس الوقت موسيقى
الملاهي الليلية وأغانيها بكل ما تحمل من

سوقية وفجاجة ، حتى إن واحدا من رواد
هذه الأغاني أصبح مليونيرا في خلال سنة
أو بعض سنة . المنتظر إذن في فرق
الموسيقى العربية ، عندما ظهرت لأول
مرة أن يكون روادها جيل من أصحاب
الذكريات - كما سمي الكهول
والشيوخ - أو بعض الدارسين
المتخصصين أو أشباه المتخصصين . أما
أن يكون جيل رواد هذه الفرق ، إن لم
يكن كلهم ، من الشباب الذي
لا ذكريات له تربطه بالقديم ، والذي
تربى ذوقه على ما تبته الأجهزة من أغاني
الديسكو وأمثالها ، فقد كانت هذه هي
المفاجأة والحق أنها لا تعد مفاجأة إذا
قيست بالبديهة التي أشرنا إليها أولا

فالذوق المصري ، والثقافة العربية التي
قاومت ، وعاشت كل هذه الآلاف من
السنين ليس من الغريب عليها أن تظل
كامنة أمام الغزو المبهز للآلات الموسيقية
الحديثة ، وللايقاضات الصاخبة
المجنونة ، وللألحان الزائقة الصادرة عن
الفرارز البدائية والمتجهة إليهن إلى أن
واحد .

ولقد كان كشف هذه الحقيقة وتأكيدا
واحدا من أهم أعمال فقيه الموسيقى
العربية عبد الحليم نورية ، بل لا نعدو
الحق إذا قلنا إنه أهم أعماله على
الإطلاق ، لما قدمه من ألحان في حياته ،
وما أسهم به في تطويع الأغاني الشعبية



للتوزيع الموسيقى الحديث ، إنما هي
أعمال شاركه فيها آخرون ، ولعل
بعضهم تفوق عليه كما وكيفا ، أماما انفراد
به دون الجميع ، فهو ادراكه لطبيعة
الذوق المصري ، وإيمانه بأن ما أصابه من
انحرافات ليس إلا خمودا مؤقتا تحت رماد
الأجهزة الزائقة ، وأن كل ما يحتاج إليه
كي يعود إلى التوهج هو أن تعرض عليه
موسيقاه بطريقة تشفق مع طابع العصر .
كذلك أدرك - رحمه الله - أن السمة
المميزة للعصر ، والتي يختلف بها تماما عن
أوائل القرن ، إنما تتمثل في خاصيتين
هما : السرعة والتنظيم ، وقد أثبتت
التجربة صواب ملاحظته ، فما كاد يقدم
الألحان المصرية القديمة بأداء منظم
وغتصر ، حتى حدث التوهج الذي
توقعه ، وفأتمتلات قاعة مسرح معهد
الموسيقى العربية وقاعة مسرح سيد
درويش بأجيال من الشباب الذي تربى
ذوقه على أغاني الديسكو وأغانى الملاهي
الليالية الفجة . ولعل أكبر جائزة أدبية
نالها موسيقى مصرى معاصر بعد أم
كلثوم - هي أن حفلاته كانت كاملة العدد
دائما ، وأن كثيرا من الشباب كان يعجز
عن الحصول على تذكرة لواحدة من هذه
الحفلات إلا بعد انتظار طويل .

احتفظ نورية لموسيقى التخت بطبيعة
التخت ، فلم يحوله إلى أوركسترا ، ولا
في الآلات ولا في طريقة العزف ، ولكنه
أدخل عليه من التعديلات ما حقق له
التنظيم والسرعة ، فالآلات التي كانت
تعزف في التخت القديم كما يحلو لعازفيها
أن يفعل ، أصبحت خاضعة على يديه
لنظام دقيق ، تتحكم فيه عصا المايسترو
كما في الأوركسترا فالارتفاع
والانخفاض ، والإسراع والإبطاء ،
والتلوين اللحني وهو ما يسميه
الموسيقيون الزخرفة - بل إن الارتجال
اللحني نفسه (التقاسم) أصبحت جميعا
تتبع عصا - رحمه الله - بعد أن كانت
خاضعة قبله لمهارة العازفين وأمزجتهم .
وقد حقق هذا له عنصر التنظيم الذي

الخروج من الأزمة

ابراهيم الصحن



تغيرت خريطة الخليج العربي الاقتصادية بعد الاستقلال أولا ثم بعد حروب أكتوبر والزيادة الهائلة في أسعار النفط ثانيا . وبدأت دول الخليج تستثمر أموالها في مشروعات إنتاجية تغير بها من وجه الحياة هناك وكان إنشاء محطات التلفزيون الملون أول دهامات الدول الناشئة . ولم يكن لمنظم هذه الدول محطات تلفزيونية - أبيض وأسود - بل كان التلفزيون الملون إطلالتهم الأولى على هذا الوالد الجديد بدءا من عام ١٩٧٤ .

وبدأ البحث عن برامج تلفزيونية عربية ملونة في الوطن الأم - مصر - التي لم تترك فكرت بعد في الإنتاج الملون رغم أنها انشأت في ذلك التاريخ ستديو ١٠ أكبر ستديوهات الشرق الأوسط لإنتاج الدراما غير الملون رغم معرفة المسؤولين بحاجة هذه الدول إلى البرامج العربية الملونة . وكان بالإمكان إنشاء هذا الاستديو للإنتاج الملون لتسويقه وإذاعته في مصر أبيض وأسود حتى يتم إرسال الملون .

ولما مدير إحدى محطات التلفزيون العربية إلى أحد المسؤولين باتحاد الأذاعة والتلفزيون عارضا البدء في إنتاج مشترك مع مصر وتحويل استديو ١٠ إلى الإنتاج الملون . ولم يتحقق المشروع .

وأيا كانت هذه الأسباب فليس هذا لب الموضوع ولكن اعتقد أنه لو تحقق هذا المشروع لما انتشر الإنتاج التلفزيوني « المصري » في كل أجزاء الوطن العربي بل والأوربي أيضا . فسرعان ما انتشرت استديوهات الإنتاج من برلين إلى لندن وأثينا ومن الأردن إلى تونس ودمشق وحلب بالإضافة إلى الكويت والعراق وقطر وأبو ظبي . وكان كل هذا الإنتاج بالمؤلف المصري والمخرج المصري والممثلين المصريين في أغلب الأحيان .

وقد بدأ الإنتاج الدرامي الملون في دبي تحت اسم مؤسسة الخليج للإنتاج الفني وأقبلت على شراء هذا الإنتاج كالة محطات الوطن العربي التي بدأت تحول إرسالها إلى الملون . وقد حقق الإنتاج في هذه الفترة أرباحا خرافية مما كان سببا في انتشار الإنتاج التلفزيوني الملون .

ودخل المجال كثيرون لم يكن يعينهم سوى تحقيق عائد سريع بغض النظر عن المستوى الفني المنتج وقد ساعدتهم في هذا مؤلفون ومخرجون وممثلون لم يعرفوا كلمة « لا » في كل ما كان يعرض عليهم . وتزايد كل ما هو غث وسميخ إلا في النادر وارتبط هذا النادر في أذهان الجماهير بأسماء معينة في التأليف والأخراج .

وقبل أن يحل الكساد فطن بعض المنتجين إلى ترويض الإنتاج وجلبوا إلى نجوم السينما للقيام بطولته المسلسلات التلفزيونية وتبارى المنتجون في استقطاب النجوم وكان هذا سببا في انتعاش مؤقت سببه حب الجماهير لنجومها الكبار .

أدرك ببصيرته حاجته ذوق العصر إليه . على أن هذا لا يعني أنه قد ألقى للمهارات الفردية للعازقين والمغنين ، فقد خصص في برنامج الحفل بعض الفقرات الخاصة هؤلاء العازقين ، يستعرض كل منهم خلالها مهارته ، ولكن دون أن يخرج عن إطار التنظيم الصارم الذي وضعه .

أما عنصر السرعة فقد اقتضى منه - رحمه الله - جهدا لا نشك في ضخامته ، فالدور الفئائي الذي كان يغنيه المغنى في مطلع القرن ، أو بعد ذلك بسنوات ، في ليلة كاملة لا تنتهي إلا عند أذان الفجر ، وإذا اقتضت الظروف أن تختصر الوقت فلا يمكن أن يختصره إلى أقل من ساعتين أو ما هو أقل من هذا قليلا ، هذا الدور قد استطاع عبد الحليم نوريه أن يقدمه لمستمتع السبعينيات والثمانينيات في بضع دقائق لا تزيد على عشر ، دون أن يغفل بجوهر اللحن أو يقلل ما فيه من طرب ، فأبى جهدا ، وأبى أذن حساسة مدربة ، وأبى قدرة خارقة على تمييز الجوهر من العرض في اللحن ، أو على تمييز الخطوط الأولى التي صاغها اللحن من الإضافات الكثيرة التي أضافها المغنون المجهلون على مدى نصف قرن ؟ ! ويؤكد ضخامة هذا الجهد وهذه القدرة أن أغلب هذه الألحان لم يدون على يد صاحبه ، بل لم يدون إلا على يد الجيل الثالث أو الرابع من رواة ، أولئك الرواة الذين كانوا يعتمدون على الارتفاع طلبا للتطريب من ناحية ، وللتميز عن غيرهم من ناحية أخرى ، ولعل « دور كادق الحوى » المشهور أكبر برهان على ما يصيب اللحن الأصلي من تغير ، ففي مكتبة الإذاعة الموسيقية ثلاث أو أربع تسجيلات لهذا الدور ، أداها مطربون كبار من ثلاثة أجيال متتابعة ، وكل منها يختلف عن الآخر اختلافا كبيرا ولكن واحدا من هذه التسجيلات هو للمرحوم عزيز عثمان - وكان مطربا قبل أن يشتهر كممثل - وهذا التسجيل مطابق تماما للحن الذي قدمه عبد الحليم نوريه . وعزيز عثمان - إن لم تكن تعرف - هو ابن محمد عثمان ملحن الدور ، وأكبر عبقرية موسيقية في نهاية القرن التاسع عشر . فتطابق ما غناه عزيز عثمان مع ما قدمه عبد الحليم نوريه ، يؤكد ما ذهبنا إليه من حرصه على استصحاء الخطوط الأصلية لما كان يقدم من ألحان قديمة .

إن عبد الحليم نوريه ، بما قدمه من جهد ، وما حققه من نجاح ، وما كشفه من طابع أصيل للذوق المصري ، كان واحدا من الرجال الذين تفخر بهم مصر ، وتمتاز بصديقتهم وجديتهم وقدرتهم على التطوير المستمر .

وما هي إلا بضعة سنوات حتى اكتشف الجمهور أنه كان في خديعة كبرى فلم يقدم له المنتجون إنتاجا متميزا إلا في النادر يليق بمكانة هؤلاء النجوم في قلوب الجماهير .

وحدث رواج مزيف في الوسط الفني كان من نتيجة المبالغة في الأجور وارتفاع تكلفة الإنتاج عاما بعد عام بينما ظل ثمن البيع يحسب بالدقيقة والثانية بغض النظر عن المستوى الفني أو التقني حتى امتلأت ردهات محطات التلفزيون بالعديد من المسلسلات التي لم يجد المستوطن وقتا لمشاهدتها حتى تقبل أو ترفض .

وجاءت حروب الخليج وما تبعها من ضغط المصروفات بالمحطات المختلفة فأخذت كل محطة على حدة تخفض من ميزانية الإنتاج أو شراء الإنتاج من الغير وتوالي رفض الإنتاج بحجة قد تبدو منطقية ألا وهي ضعف المستوى الفني ولكن لم أثير المستوى الفني في هذه الفترة بالذات وليس قبل ذلك ؟

وبدأ الإنتاج يتضاءل منذ ١٩٨٣ بينما إنتعش الإنتاج السينمائي لسبب آخر وهو انتشار الفيديو كاسيت الذي إقبلت عليه الجماهير بشكل متزايد ولأسباب مختلفة وبعد أن كان متوسط الإنتاج الشهري هو عشر مسلسلات على الأقل عبر مراكز الإنتاج المختلفة تقلص الإنتاج ليصبح ثلاث أو أربع مسلسلات على الأكثر . فما هو الحل للخروج من عنق الزجاجة هذا ؟

وفكر بعض المنتجين في تنويع الإنتاج الدرامي بإنتاج المسرحيات وتسجيلها للتلفزيون وتسويقها لدرجة أن أنتجت إحدى الشركات مسرحية دلمة واحدة . ولكن سرعان ما تشيع السوق بهذا الإنتاج أيضا وهبط مستواه وتكدس معظمه ورفضته محطات التلفزيون ولم يكن هذا أيضا حلا مثاليا للخروج من الأزمة .

وفكر بعض المنتجين في إنشاء اتحاد لهم يرمي شთوبهم ويطالب برفع سعر البيع لدى المحطات التلفزيونية لمواجهة ارتفاع تكلفة الإنتاج التي تتزايد يوما بعد يوم . ولم تسفر الاجتماعات الأولية عن خطوات عملية لتسويق هؤلاء المنتجين في بلدان عربية كثيرة . ولم تحمس الشركات الكبيرة لرفع الأسعار إذ اكتشفت أن بإمكان الشركات الصغيرة الاستفادة من ربح أسعار البيع أكثر منها وذلك لضائلة إزاء ما تحققه من عائد التسويق . ولم يفكر أحد في حل مترسخ المحطات لهذا الطلب ولديها فائض من الإنتاج المتوفر أم لا . ولم يكن هذا أيضا حلا مثاليا للخروج من الأزمة .

وفكر آخرون في ضرورة مواجهة ارتفاع أجور الفنانين بتخفيضها أو تجميدها على الأقل ، ولكني أعتقد أن هذا التفكير لن يصيبه النجاح . فما الذي يجبر الفنان على النزول عن جزء من أجره الذي تقاضاه سابقا خاصة وأن فرص العمل في السينما والمسرح مازالت متوفرة بعباء متزايد . ولن يكون هذا أيضا حلا للخروج من الأزمة .

وأعتقد أن الحل الأمثل للخروج من هذه الأزمة هو البحث عن أسواق جديدة في الدول الإسلامية الآسيوية والأفريقية ، بل وفي غيرها من الدول . وكذلك التوسع في طبع الإنتاج التلفزيوني على الفيديو كاسيت وتوزيعه في الدول التي تكثر بها الجاليات العربية حيث يتعطف العرب المغتربين إلى مشاهدة الإنتاج العربي . هذا التوسع في المجال التوزيع سيؤدي إلى تزايد حصيلة البيع بما يوازي تكلفة الإنتاج مما يحقق ربحية معقولة تساعد المنتج على الاستمرار في الإنتاج على أن يكون إنتاجا متميزا يحترم عقلية المشاهد العربي ويقدم له وجبة ترفيهية رقيقة المستوى .

ابن طفيل هو أبو بكر محمد بن عبد الملك بن محمد بن طفيل القيسي . عرب الأصل يطلق عليه أحيانا : الأندلسي والقرطبي والأشبيلي . ولد قريبا من قرطبة ولا يعرف تاريخ مولده تماما . وإن كان الأرجح أنه ولد في حدود سنة ٥٠٥ هـ ، وعاش أربع أياامه طبيبا أول السلطان الموحدين أبي يعقوب يوسف بن أبي محمد عبد المؤمن القيسي . وقد توفي ابن طفيل سنة ٥٨١ هـ = ١١٨٥ م ، وله مؤلفات في الطب والفلك . لكن أضخم آثاره هو «حي بن يقظان» وهو الجانب الفلسفي الشهير في تاريخ الفكر الإنساني .

الأصول الأدبية والفلسفية لقصة

حي بن يقظان

د. عبد القادر محمود



لا شك أن قصة حي بن يقظان ، تشبه في جوهرها كتاب «بيمنديرس» ، ومعناها : راعي الناس ، المنسوب إلى

«هرمس» . وهو عبارة عن محاورة امتزج

فيها المذهب الأفلاطوني بمعتقدات قدماء المصريين ، دارت بين العقل الإلهي الذي يتمثل ، في صورة طيف بين النظر ، وبين تلميذه «هرمس» إله الحكمة . وقد تناولت الكلام في ذات الإله ، وكيفية الخلق ، وفيض الإشراف الإلهي على الإنسان . وقد عرف العرب هذا الكتاب وأشار إليه «الفطحي» في تاريخ الحكماء . كما تؤكد الوثائق التاريخية ، أنه ظهرت قبل ابن طفيل رموز «سلامان» و «أيسال» أو «أسال» في قصة ابن سينا : حي بن يقظان أيضا ، تلك التي قلدها «ابن عزرا» ، كما جعلها الشاعر الصوفي الفارسي عبد الرحمن الجامي ، موضوعا لمنظومته الشهيرة نفحات الأنس ، حيث كان «سلامان» ، رمزًا للعقل ، في صراعه مع العالم المادي ، فيما يرى «جرسيه جومس» المستشرق الأسباني ، الذي أكد أن الهيكل الأساسي لوجه «حي بن يقظان» مأخوذ ، من قصة الصنم والملك وابنته ، وهي إحدى الأساطير التي نسجت حول شخصية الإسكندر الأكبر المقدوني . ولابد أنها كانت معروفة عند أهل الأندلس ، فتناولها ابن طفيل الفيلسوف ، وصاغها في قالب رمزي فلسفي ، عندما وجد في فكرتها السبيل ، إلى عرض نظريته في الفكر المتوحد ، وهي الفكرة التي عاجلها من قبله الفيلسوف الأندلسي ابن باجة والفيلسوف الرئيس ابن سينا .

أما قصة الصنم والملك وابنته ، فهي قصة سكندرية يونانية عنوانها : قصة ذي القرنين ، وحكاية الصنم والملك وابنته . وفيها أن الإسكندر وصل إلى جزيرة «ارين» فوجد فيها صنما ضخما ، عليه رموز وكتابات

فأمر أحد العلماء بترجمتها ، فإذا بها قصة حياة صاحب الصنم ، تلك التي تشبه قصة حي بن يقظان ، من نواح كثيرة .

القصة تقول ، إن ابن ابنة ملك ، ألقى به في اليم ، فحملته الأمواج إلى جزيرة نائية غير مأهولة ولا معمورة . وتبناه غزالة ، ثما في رعايتها ، حيث جعل يتفكر دون أن يصل إلى الحكمة أو المعرفة الحققة . ويقبل على الجزيرة رجل يعلم ذلك التوحد الغريب ، المعارف التي وصل إليها حي بن يقظان من تلقاء نفسه في قصة ابن طفيل . وهذا الرجل ما كان إلا ابن الوزير ، الذي تعلقت به أمه وحملت منه . ويثور الملك ، ويأمر بوضعه في زورق كبير ، يحمله إلى هذه الجزيرة . ويمر بالجزيرة زورق يأخذ الابن والأب اللذين لا يعرف أحدهما الآخر ، إلى الجزيرة المأهولة المعمورة .

هذا هو الجزء المتشابه من القصتين . أما بقيتهما فهي مختلفة تمام الاختلاف . الأمر الذي يؤكد أن حكاية الصنم ، مجرد صدى لقصة ابن طفيل مع حي بن يقظان ، أو أنها الأصل المشترك . ويرى «دي يور» أن قصة ابن طفيل ، تمثل تطور الحكمة الهندية والحكمة الفارسية والحكمة اليونانية معا وجميعا . من ذلك أن «حي بن يقظان» ، قد نشأ في جزيرة من جزر الهند ، التي تحت خط الاستواء ، وأن مناخها ، صالح لإمكان التوالد الطبيعي . وأن آدم نفسه خلق في هذه الجزيرة . أمر آخر أن اكتشافه النار المقدسة هناك ، له صلة وثيقة بالنسب الفارسي . أما الأساس العقل فهو يوناني ، كما يؤكد لنا هذا المستشرق «نلليانو» ، الذي يرى أن

الحكمة الشرقية لابن سينا أساساً ، ليست إلا الأفلاطونية المحدثنة ، وأن لفظة إشراف ، إنما هي ترجمة صادقة للكلمة الصوفية عند الأفلوطينية .

لقد نشأ حي بن يقظان في الجزيرة ، منذ قذف إلى أرضها وليداً ، أو أنه نشأ فيها بالتوالد الطبيعي ، حتى صار فيلسوفاً مكتملاً . الذي يعيننا هنا أنه بالملاحظة والتفكير ، قد وصل إلى الله ، عندما بلغ التاسعة والأربعين من عمره . وعندها لقي «أيسال» . وتقافيا بالإشارات ثم بلغة مشتركة . أمر آخر هو أن فلسفة حي بن يقظان ، وشرعية «أيسال» ، صورتان لحقيقة واحدة في فلسفة ابن طفيل . وقد كشفت هذه الحقيقة ، أو تحققت انكشافاً عند «حي» ، وتعلما واكتساباً عند «أيسال» ، عن طريق الوحي والتشريع والتعليم . فلما عرفا أن في الجزيرة المقابلة أمه من البشر ، تحيا في ظلمات الجهالات ، صحت عزيمته «حي» ، على أن تكشف لهم الحقيقة الإلهية المجردة . وتبين أن العوام لا قدرة لهم على إدراك هذه الحقيقة ، بصورتها المجردة . ولا حل هؤلاء ، إلا بضرب الأمثلة الحسية ، حسب المفهوم الإسلامي الصحيح أيضا . وقد وصل ابن طفيل مع حي بن يقظان ، إلى أن الوحي والعقل سبيلان للمعرفة الصحيحة ، إلا أن الفلسفة ينبغي أن يترك أمرها وتهجها للخواص ، دون العوام من الناس . وقد رمز ابن طفيل إلى ذلك ، بعجز «سلامان» عن فهم ما وصل إليه «حي» ، عن طريق العقل ، وإن كان قد أدركه عن طريق الشرع أو الدين .

وقد مضى كثير من المحققين ، إلى رأي ، يصل ابن طفيل باتجاهات ثلاثة : هي التصوف العمل المرتبط بالكتاب والسنة ، ثم التصوف الفارسي والهندي ، الذي يهيج منها إشراقياً ، ويتحدث عن فكرة الاتصال بالله ، أو الامتزاج والاتحادية ، على الصورة السائدة في المعتقدات الشرقية الوثنية ، أو على الصورة المسيحية المنحرفة ، في حال حلول الله في الإنسان عند بلوغه قمة الشفافية ، أو حلول اللاهوت في الناسوت حسب المصطلح المسيحي . أما الاتجاه الثالث ، فهو منبثق عن الاتجاه الثاني ، أو مكمل له على نفس المعراج . وهذا الاتجاه الثالث ، له أصوله الأفلوطينية ، المتمزجة بالصورة المسيحية ، مع نظرية الكلمة الإلهية ، تلك التي نجد لها أصولها في الفلسفة اليونانية ، وفي الميثولوجيا المصرية والفارسية والهندية ، كما نجد لها ظواهرها في الكلمة المتجسدة ، مع الإنسان الإلهي ، الذي يصبح هو الإله الإنساني ، مع معراج الاتحاد بالله ، أو حلول الله في الإنسان . وتلك قضية لها آثارها ، في فكرة الإمام المعصوم عند الشيعة ، وقطب الأقطاب عند الصوفية ، في حقول الفكر الإسلامي .

على هذا الصراط ، يمكن القول بأن قصة حي بن يقظان لابن طفيل ، لها أصولها الأفلوطينية المتمزجة بالتعاليم الإسلامية ، في محاولة توفيقية بينها ، في حين أن النظرة الإسلامية التقليدية ، ترى فيها تيارات داخلية عن الحقل الإسلامي ، كما تروى في هذه المحاولات تلفيقاً لا توفيقاً ●

البحث عن هوميروس في أفريقيا

د. أحمد عثمان



انجبت أنظار علماء الفولكلور مؤخراً إلى أفريقيا. ذلك أن الفولكلور الأفريقي يمثل البقية الباقية من التراث الملحمي الانساني حيث لم يعثره تغيير جذري. بل يعتقد بعض الباحثين أن مجتمعات غرب ووسط أفريقيا البدائية تقدم لنا ما يمكن اعتباره أقرب صورة ممكنة للحياة والشعر الملحمي في عصر هوميروس. لقد أجهد علماء الفولكلور أنفسهم بحثاً في أنحاء المعمورة عن مجتمع يقترب بهم من مجتمع هوميروس، فوجدوا ذلك من العسير حتى في أبعد المناطق عن تأثيرات الحضارة الغربية الحديثة. بيد أن الساحة الأفريقية هي التي لا تزال تفرى مثل هؤلاء العلماء بمزيد من البحث والتقصي. وعلى قدم وساق يواصل علماء الفولكلور جمع الروايات الشفهية الملحمية من مختلف أرجاء القارة السوداء ولا سيما المجتمعات البدائية.

كان البعض قد أنكر وجود هوميروس وقالوا إنه من المحال أن يؤلف هذا الشاعر «الإلياذة» (١٥ ألف بيت) و «الأوديسيا» (١٢ ألف بيت). معتمداً على الرواية الشفهية.

وجاء شعراء بامبارا الأفارقة وقدموا أفضل الأسس لمحاولة رسم صورة للملازمات العامة التي يمكن أن تنشأ في ظلها ملاحم ضخمة مثل «الإلياذة» و «الأوديسيا» معتمدة على الرواية الشفهية. فكل شاعر من شعراء بامبارا يستطيع بمفرده أن يحفظ إثني عشر حدثاً ملحمياً وكل حدث يستغرق عشرة آلاف بيت ويحتكر هؤلاء الشعراء المنشدون وراثة هذه التركة الملحمية الضخمة. ويتم اختيار صغار السن لممارسة هذا الفن بعناية شديدة. وبقدر اختيار مواهبهم ينخرطون في تدريبات بدنية وذهنية لمدة تتراوح بين خمس وعشر سنوات.

ومن الجدير بالذكر أنه قد جرت محاولات جادة لتقدير الزمن الذي يستغرقه إنشاد «الإلياذة» و «الأوديسيا» فقد عقد الباحث ج. أ. فوتوبولوس مقارنة بين المنشد الملحمي الإغريقي القديم والمغنين اليونان المحدثين في جزيرتي كريت وقبرص. فهؤلاء المحدثون ينشدون أغاني شعبية في وزن يتكون من خمسة عشر مقطعاً، وهو يقترب من طول الوزن السداسي الذي يستخدمه هوميروس، لقد جمع هذا الباحث ثلاثة عشر مغنياً فأنشد أسرعهم ثلاثة عشر بيتاً ونصف بيت في الدقيقة الواحدة وأنشد أبطأهم سبعة



أبيات، فمتوسط سرعة الانشاد إذن ٧٣،٩ أبيات في الدقيقة الواحدة. وإذا أنشدت «الإلياذة» بهذا المعدل ودون توقف فلها تستغرق ٢٦،٩ ساعة وتستغرق «الأوديسيا» ٢٠،٧ ساعة. وهكذا فإن ساعات النهار بأكملها لا تكفي لإنشاد «الإلياذة» أو «الأوديسيا» ومن هنا ذهب التفكير إلى الاحتفالات الدينية التي تستمر عدة أيام. ولقد أجريت أبحاث ميدانية على الإنشاد الملحمي المعاصر وبالتحديد في أثناء شهر رمضان وثبت أن السيرة الملحمية يمكن أن تستمر خمس عشرة ليلة في تركيا على سبيل المثال.

وفي أبريل عام ١٩٥٦ أمل الشاعر الزائيري كاندي روريكي من قرية بيسي ملحمة البطل مويندو وهي ملحمة طويلة جداً وتمتدع بوحدة تأليفية ملحوظة أما حيكمتها الملحمية فهي غاية في التعقيد والاتساق. وهذا كله يثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن مثل هذه السمات الدالة على النضج يمكن تحقيقها اعتماداً على الرواية الشفهية فقط. ولقد تم تسجيل هذه الملحمة الأفريقية في إطار حفل إنشادي هادئ يحضره جمهور ويشترك أفراد في العملية ككل. وأخذ وارسو هوميروس نتائج هذه الأبحاث الفولكلورية الأفريقية كدليل يثبت أنه لا يوجد في «الإلياذة» و «الأوديسيا» ما يتعدى حدود التأليف الشفهي أو يستعصى على المنشد الذي لا يستعين بالكتابة لحفظ الروايات المتوارثة.

وفي أغلب المناطق الأفريقية يرتدى المنشدون زيّاً خاصاً ومميزاً لحفلات الإنشاد الملحمي. ولدى قبائل نيانجا نجد الآلات والأدوات قليلة العدد بسيطة الصنع يمسك المغني بيديه خشبيشة (جلجل) من القرع المحفف وعصا صغيرة خشبية متوجة بالريش الجميل ويلبس منشدو قبائل المونجو قبعة من الريش ويزيتون أجسادهم بزخارف هندسية متنوعة.

أما منشدو الفانج فيضيفون إلى قبعة الريش عرفاً أو ما يشبه العُرف من شعر أو غيره. ويرتدون تنورة من الألياف تتدلى عند الخصر وهم يضعون على أكتافهم الكثير من جلود الحيوانات المتوحشة، وتتحلى أقدامهم بخلخال له رنين الأجراس. ولبعض هذه الأدوات والملابس مغزى أسطوري خاص وضارب في أعماق الشعر الشفهي والملحمي. بل يؤكد بعض منشدي المونجو أنهم لا يستطيعون الغناء بدون هذه الملابس والأدوات التي ورثوها عن الآباء وتلقوها دروساً في استخدامها عن معلمين متخصصين.

وتتضافر نتائج الأبحاث الفولكلورية الأفريقية مع نتائج الأبحاث التي أجريت في مناطق أخرى، ويكفي أن نذكر هنا أن المنشد مناجيمباي أوروو باكوف (١٨٦٧ - ١٩٣٠) من البلقان قد أمل في عام ١٩٢٠ قصيدة ملحمة بلغ طولها أربعين ألفاً من الأبيات معتمداً على الذاكرة. وقيل إنه كان لديه مخزون ملحمي يبلغ حوالي مائتين وخمسين ألفاً من الأبيات بينها - على الأقل - قصيدتان؛ طول القصيدة التي أملها نفسها. والغريب أن هذا المنشد الفد لم يكن فريداً بين قومه فله أنداد كثيرون ! ●



هل الوزير العاشق خطوة إلى الوراء؟

هدى شعراوي

إضافات درامية ، وسوف نورد هنا غل سبيل المثال ، لا الحصر بعض الأقوال ، التي تتردد كثيراً . يبدأ الفصل الأول بمشهد للراوى « أبو حيان » الذى يلخص لنا الصراع ، الذى يعاني منه « ابن زيدون » كما يلى :

أبو حيان : قد ظن أن السيف قانون الحياة .
قد ظن أن السيف أقدر حين يحيا مع الزمن الردى .

ثم يأتى المشهد الثانى من الفصل الأول ، الذى يدور بين « ولادة » وفيه تردد الفكرة بالفاظ أخرى .

ابن زيدون : لو قطعوا رأسى
هل يجدى صوت الكلمات
هل يوماً نطق الأموات

ثم يتكرر الأمر فى نفس المشهد ..

ابن زيدون : رأس الشاعر يقطع قهراً
ثم فى مقطع آخر من نفس المشهد ..
ابن زيدون : الحكم سيف أو كلمة

قد يسمع منا أحياناً بعض الكلمات

وبعد كل هذا التكرار ، الذى اتضح به الفكرة وتأكدت وترددت إلى حد الإحلال ، كان لابد أن يكون ابن زيدون قد فهمها واستظهرها ، ولكننا نجد فى نهاية المشهد الخاص ، بعد أن تم لقاء ابن زيدون بثلاث من حكام المسلمين المنصرفين عن الحكم للذاتهم الخاصة يردد لنفسه رايه فى الكلمة ، وكأنه قد اكتشف هذا لتوه ، وكأن الجمهور لم يسمعه من قبل ، ولم يستنتج من خلال لقاء ابن زيدون بالحكام ..

ابن زيدون - هل يحى الكلمة من ماتوا
هل تجدى الكلمة فى الأموات

ثم يأتى المشهد السابع من الفصل الأول ، ويدور بين « ولادة » وابن زيدون ، وهذا المشهد ، هو نسخة شديدة الشبه بالمشهد الثالث ، الذى تحدثنا عنه قبلاً ، وسوف نورد بعضاً منه ..

الفكرة

استطاع فاروق جويده من خلال عمله الدرامى الأول « الوزير العاشق » أن يطرح فكرة جديدة بالاهتمام ، ظلت تؤرقه كمبدع يحاول أن يبحث فى أسباب اغتراب الإنسان العربى المعاصر وسميها « موت الإسلام بداخلنا » .

والوزير العاشق هو ابن زيدون الشاعر ، الذى تغل عن الكلمة فخائسه الكلمة بدورها ، ولم ينقله من السقوط تشبته بالسيف ، من أجل جمع كلمة حكام المسلمين لإنقاذ قرطبة من الفرنجة ، ويقنع الوزير « ربيع » الملك بأن ابن زيدون ، الذى تولى رئاسة الوزارة يريد الاستيلاء على العرش وينتهى الفصل الأول بالقبض على ابن زيدون تنفيذاً لأمر الملك . أما « ولادة » فهي من تعشق وزيرها العاشق للملك وللشيف - امرأة تريد أن تحب وأن تُحب .. أن يظل رجلها متشبهاً بالكلمة ، لكنه يرفض ، وتقبل ولادة أن تصبح عشيقه للوزير « ربيع » من أجل أن يبقى على رأس حبيبها ، لكن سقوطها لا ينجيه من الموت فى النهاية عندما يستولى ربيع على الحكم ، ويأمر بالقبض على الملك وقتل ابن زيدون . وينتهى الفصل الثانى وولادة تهتز بأن موت حبيبها أو سقوط قرطبة ليس معناه أن يصمت صوت الصلاة فى المآذن .

النص

عالج النص هذه الفكرة علاجاً جيداً فى أغلبه ، ولكنه وقع فى بعض الأخطاء التى نجملها فيما يلى :

١ - التكرار - سقط فاروق جويده فى دوائر التكرار ، الذى تغل العمل المكون من فصلين ، وما يقرب من عشرين مشهداً ، يمكن اختصارها إلى النصف ، كما يمكن اختصار كل مشهد إلى الثلث ، حيث تظل عنده الشخصوس تردد نفس المقولة فى نفس المشهد ، ثم فى مشاهد أخرى دون أية

ابن زيدون : حكايات الشعر لا تكفى .. ولا تغنى

ابن زيدون : الشعر ليس له يدان
والقلب لا يجدى مع السلطان
ابن زيدون : أنا أحب الشعر حبي للحياة
لكننا نحيا مع الشيطان

ابن زيدون : لكن شعري فى المعارك قد خسر
جربته يوماً فلم يصمد

ابن زيدون : جريت الكلمة لم تقنع
جريت الشعر ...
يكفينا وضع الكلمات
ابن زيدون : لن أصنع حلمى بالكلمات
سيفى أحلامي

ابن زيدون : لا وقت لسيف أو حلم
لا وقت لشئ غير السيف

ولسنا نشك فى أن للمسرحية فكرة محورية تدور عليها ، وأن من الواجب إبرازها ويلوحها وتأكيداً ، ولا فقدت المسرحية هدفها وضعف أثرها ، ولكن هذا الإبراز والتأكيد لا يكون بتكرار الفكرة سواء بترديد نفس الكلمات ، أو بإلباسها كلمات جديدة مغايرة ، وإنما يكون التأكيد وبلورة المحورية بالفعل المسرحى (Action) : فلسنا هنا فى مجال فن الخطابة ، أو فن الشعر حيث الكلام مطلوب لذاته ، وإنما نحن فى مجال فن آخر هو فن المسرح ، والمسرح دراما ، والدراما صراع ، والصراع فعل وإن عبر عنه باللفظ ، ولا يغير من هذه الحقيقة أن يكون النص المسرحى شعراً ، فالأصل فى المسرح أن يكون شعراً لا نثراً ، ولكن هناك فرقاً بين أن يصاغ المسرح شعراً ، وبين أن يلقي الشعر على المسرح . وإذا كنا نلتبس العذر لأحد شوقى فى اختلاط المفهومين عنده ، وذلك فى بعض المشاهد ، من حيث هورائد يرتاد هذا الفن لأول مرة فى العربية . فلم يكن من المتوقع لشاعر له تجاربه ، وله موهبته ، وله قدراته كالأستاذ « فاروق جويده » أن يعود إلى نفس الخطأ بعد خمسين سنة من الشاعر أحمد شوقى .

وفى تلك الحالة لا يمكن أن نورد التكرار فى شخصية ولادة ، وباقى الشخصيات ، لهذا نجد أن الشاعر رغم محاولة إخفاء هدفه وراء التاريخ ، إلا أنه فشل فى إخفائه وراء الرمز ، حيث أنه من الأفضل درامياً أن يبذل المشاهد بعض الجهد للوصول إلى ما وراء الكلمة المعروفة . كما يمكن الاستغناء نهائياً عن المشهد الأول من الفصل الثانى ، حيث يعتبر تلخيصاً للفصل الأول وكان يمكن أن يفتح الفصل بمشهد ولادة مع الملك ، وحينها يتفى شرط من شروط الدراما بأنواعها الثلاث

زهراء : الفقر ألا نحب
والجوع ألا نرى في القلب إحساساً
زياد : قد غدا البطن والأعماق خاوية

.. التمثيل

وعلى خشبة المسرح رأينا « عبد الله غيث » لا يلهث وراء تصفيق لحظي أو تقمص دور الوزير الشاعر الممزق بين الكلمة والسياف باثقان ملموس ، كما استطاعت السيدة « سميحة أيوب » أن تضيف إلى تاريخها الطويل صفحة جديدة عندما اقنعتنا بسهولة أنها امرأة ضعيفة ، تدوب عشقاً . وتميز « حسين الشويبي » ببساطة وجودة الأداء ولا بد من التصفيق لباقي فناني العرض ، وخصوصاً المجاميع التي ساهمت إسهاماً ملحوظاً في انجاح العرض .

.. الديكور

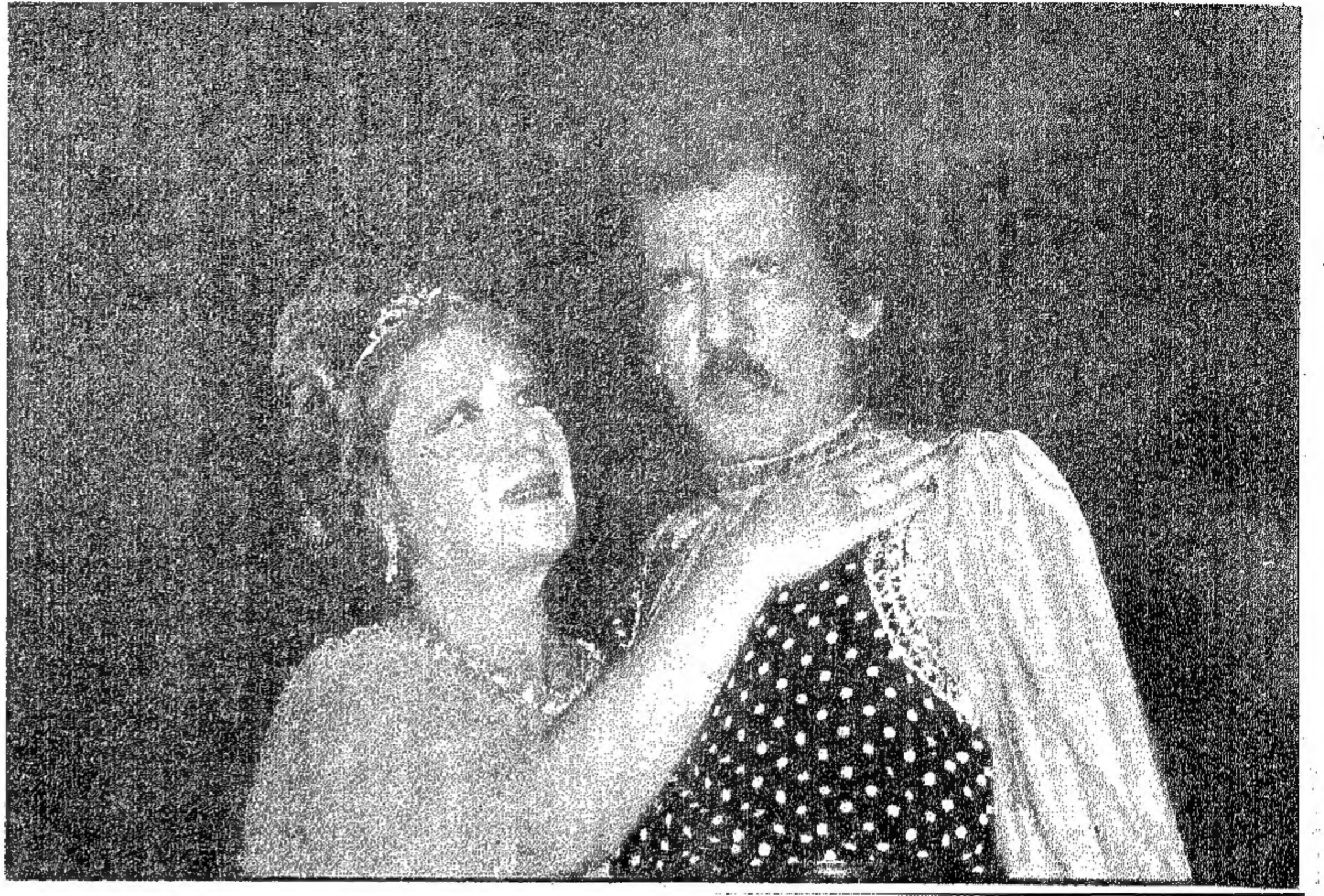
كما وفق مهندس الديكور « أشرف نعيم » في إنجاح العرض ، عندما استخدم العرض الدوار ، للتغيير من المشاهد الكثيرة جداً ، في استخدامه للمسرح المعدني والشرائط الفسفرية ، التي كانت تظهر التشكيل على المسرح أثناء لحظات الإظلام ، ولهذا لم يفقد الجمهور لحظات التوتر أثناءها ، كما استخدم لأول مرة في المسرح المصري بعداً رابعاً متمثلاً في المرأة الموجودة في أعلى خشبة المسرح ، بحيث انعكس عليها ما يدور على المسرح مشوشاً ، وليس به طريق واحد واضح المعالم ، ومع ذلك فشل المخرج إذ استخدم المثلثة الواقعية في خضم ديكور رمزي ، وكان يمكن التغيير عنها بالهلال والضوء الأخضر مثلاً .

.. الموسيقى

صاغ فاروق جويده بعدوية شديدة أغاني المسرحية ، وجاء الموسيقى « منير الوسمي » متفهياً لرؤية المخرج - فجاءت الافتتاحية - مثلاً - ممتلئة - بالجو الأنديلسي ، ثم تطورت تدريجياً إلى إيقاعات عنيفة تتميز بالأصوات النحاسية في تيمات تدل على العصر الحديث كما قدم الموسيقى صوتاً جيداً هو صوت « عزة بليغ »

.. الإخراج

هكذا نجح المخرج « فهمي الخولي » في أن يقدم عرضاً جيداً عندما استطاع أن يخفي أن ثلثي المسرحية ، ما هو إلا ثنائيات حوارية ، وذلك باستخدامه التشكيلات البشرية في الخلفية فهي تعكس وجهة نظره الدرامية - إذ يحول النظارة إلى سجناء ، في حين تتمتع الشخصيات المسرحية بالحرية ، مثال آخر ، عندما يأمر الملك بإخلاء القاعة ، لينفرد بابين زيدون فتختفي الشخصيات المسرحية ، وتبقى الرماح مشرعة معبرة ، عن استمرار وجود الحراس ، ولقد وفق المخرج - أيضاً - في استخدام الإضاءة كي يعكس الإحساس بالفتور ، أو التدفق . وكان من أبرز عيوب المخرج عدم تفاديه التكرار الملحوظ في النص عن طريق الحذف بدلاً من بذل الجهد لإخفائه ●



الحدث والحوار والشخصيات

ولقد انصرف المؤلف عن الحدث المتصور إلى الحوار المليء بالنصح والموعظ .

ولادة ... إغرس كلمة

تجنى الحكمة

لا تغرس سيفاً في رقبة

لا تحفر قبراً للأموال

التراجيدية ، والكوميديّة ، والملمحية ، وهو « الوحدة العضوية » بحيث لا يمكن أن يضاف إلى العمل الجيد أي شيء ، أو يحذف منه أي شيء كما قال أرسطو ...

... تداخل البحور الشعرية ...

وتداخلت البحور الشعرية في المشهد الواحد دون توظيف درامي لموسيقى الشعر ، بحيث تثرى البناء معبرة عن التردد ، أو القلق أو الثورة ... من هذه البحور « الوافر » إلى ابن زيدون ...

فأخت ملك الملك

مفاعلتن مفاعلتن

«الرجز» ولادة ...

أجبت فيك القلب قبل المنصب

مستعلن مستعلن مستعلن



حوار مع القارئ

ومن السيد صلاح السيد حسين تلقت «القاهرة» رسالة «هامة» تتضمن بعض الاقتراحات الجادة منها :-

- ١ - عقد مقابلة بين أدبيين أو شاعرين معاصرين ، تطرح المجلة من خلالها بعض القضايا والنسؤوليات التي يجيب عنها كلاهما ، ومن ثم تتضح أفكارهما وتبلور اتجاهاتهما الفكرية والجمالية لدى القارئ المهتم بهذه القضايا والمشكلات .
- ٢ - نشر التراث الشعري القريب لكبار الشعراء الذين شكلوا الوجدان المصري ، وساهموا في تطويره مثل أحمد شوقي ، وحافظ إبراهيم ، وإبراهيم ناجي .
- ٣ - طرح مشاكل الدين الإسلامي على صفحات المجلة ، وتحليلها .
- ٤ - فتح باب المناقشة المثمرة مع القراء ، والاستفادة من أفكارهم واقتراحاتهم .

وبعرض رسالة القارئ على السيد رئيس التحرير أفاد بالآتي :-

- ١ - ترى «القاهرة» أنه من الأفضل أن تتم هذه المناظرات الفكرية والجمالية بين مفكرين أو أدبيين مصريين من خلال المقالات التي يطرح فيها كل منهما آراءه وأفكاره على صفحات المجلة ، وتعتمد المجلة تنفيذ ذلك في أعدادها القادمة .
- ٢ - تفضل المجلة إفراح الجزء القليل المخصص للإبداع الشعري ، للشعراء الشباب الذين لم يتعرف عليهم القارئ بعد بشكل لائق ، والذين يشكو بعضهم من ضيق مجال النشر أمامهم .

أما الاقتراحين الآخرين للقارئ الفاضل ، في «القاهرة» تضعهما بالفعل نصب عينيهما ، وهذا الباب من المجلة هو خير دليل على ذلك .

ومن الدكتور أحمد الديك بكلية الزراعة جامعة (الإسكندرية) تلقت «القاهرة» رسالة رقيقة يهنيئها فيها على الصدور ، ويقترح أن يخفف سعر المجلة إلى ١٠ قروش أو ١٥ قرشاً كي تكون في متناول القارئ الأسبوعي .

و «القاهرة» تشكر القارئ العزيز على اهتمامه ، وترى أن سعرها الحالي (٢٥ قرشاً) ليس بالسعر المرتفع الذي يكلف القارئ ما هو فوق طاقته ، فسعر عتبة السجائر المتوسطة يبلغ تقريباً ضعف هذا المبلغ البسيط .

١ - مجلات الماستر .

٢ - إبداع الأقاليم .

٣ - المتابعة النقدية للإبداع الجديد .

ونحن نتفق مع القارئ تماماً في الدور الحيوي الذي لعبته مجلات «الماستر» الجادة ذات المستوى الرفيع في تحريك الركود الثقافي الذي أصاب حياتنا الثقافية في فترة من الفترات ، فقد عبرت هذه المجلات في إجمالها عن حركة واعية وصادقة تتجاوز - رغم فقر إمكانياتها المادية - ظروف الواقع وشروطه .

أما عن «إبداع الأقاليم» «القاهرة» ترى - بأمانة شديدة - أن الإبداع الجيد والأصيل بصرف النظر عن موطن نشوئه لا بد أن يجد طريقه إلى القارئ ، وأن معايير التقييم السوية لهذا الإنتاج أو ذاك إنما تخضع فقط للعوامل النقدية الموضوعية التي تحددها من سمته .

والإبداع الجديد الذي يتجاوز ما قبله هو الإبداع القادر على خلق حساسية جمالية جديدة ، تؤثر في وجدان المتلقي ، وتوصل إدراكه ووعيه . وهو لا يؤسس ملامحه ومفاهيمه بين يوم وليلة ، ولكنه يحتاج إلى فترة من الزمن كي تتبلور أشكاله ، وتتضح رؤيته ، وحينئذ يلعب النقد دوره الطبيعي في تجليله وتقويمه ، كما أن على كل جيل أن يقرض نقاده ، وأن يثبت تواجده المتميز وفقاً لشروطه الخاصة .

تلقت المجلة مزيداً من الرسائل التي تعبر عن مدى اهتمام القراء والمثقفين بما تقدمه مجلتهم من متابعة دءوب لحركة الفكر والإبداع في مصر والعالم ، وبما تثيره من قضايا وحوار تحس جوهر الحياة الثقافية والفنية في بلادنا .

و «القاهرة» تتقدم بخالص الشكر للسادة القراء :-

- ١ - محمود قنديل .
- ٢ - شاكر هيكل .
- ٣ - خيرى السيد إبراهيم .
- ٤ - جلال مصطفى الحصرى .
- ٥ - حامد بدر .
- ٦ - فتحى محمد سليمان العقرر .
- ٧ - أحمد عبد الجليل إمام .

وتود الإشارة إلى حرصها الشديد على تقديم كل إنتاج إبداعي يتميز بالأصالة والجدية والجدية ، وهى تفحص فحوصاً جيداً كل ما يصلها من هذا الإنتاج ، وتجهز الصالح منه للنشر .

وقد تلقت «القاهرة» من السيد مجدى محمود جعفر (ديوب نجم / شرقية) رسالة يطرح من خلالها ثلاث قضايا هامة وهى :-

المعرض الخاصة

بالمهرجان السنوى لفرق الثقافة الجماهيرية خلال الأسبوع

اسم الفرقة	المسرحية	المؤلف	المخرج	تاريخ العرض	مكان العرض
فرقة طنطا	شيء لله يا بوزعيز	فهم القاضى	عبد الله عبد العزيز	١٩٨٥/٢/١٢ ٢/١٣	السامر
كفر الشيخ الحرة	سهرة مع الفريد فرج	الفريد فرج	عادل شاهين	٢/١٤ ، ١٣ ٢/١٥	السامر
المنصورة غزل المحلة	السلطان الخائر	توفيق الحكيم	مسعد همام	٢/١٦ ، ١٥ ٢/١٧	السامر شبين الكوم
دمهور	ملك الشحاتين	نجيب سرور	عبد المقصود غنيم	٢/١٨ ، ١٧	السامر

• مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب •





انتظار للفنانة تحية حليم



مسجد السلطان برقوق